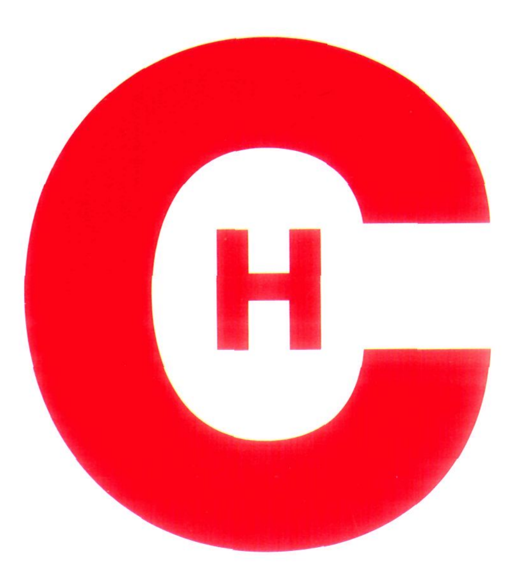


741
marzo 2012

Cuadernos Hispanoamericanos

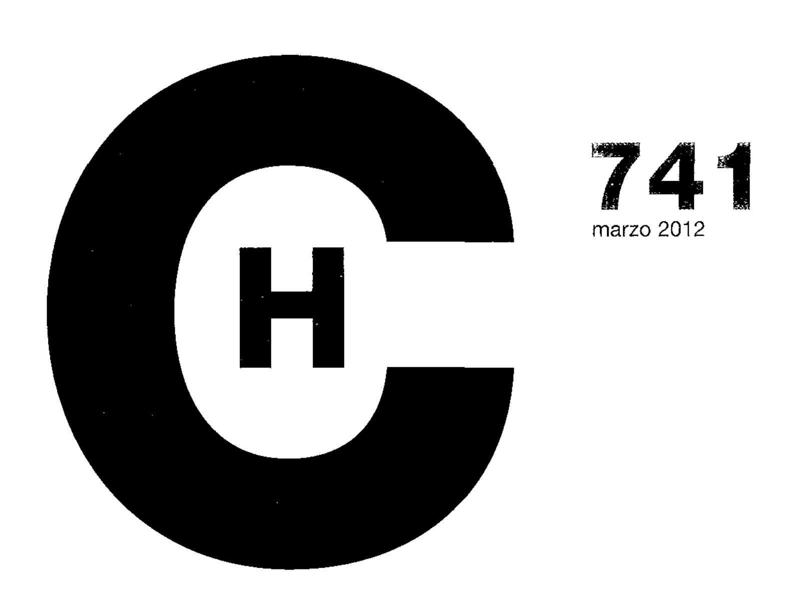
Escriben:
Fernando Savater
Julio Llamazares
Gustavo Martín Garzo
Carme Riera
Marta Sanz
Abilio Estévez

Creación:
Eduardo Chirinos
Francisco Castaño

Entrevista con:
Carme Riera

Ilustraciones de José Luis Largo

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo



741
marzo 2012

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García-Margallo
Secretario de Estado de la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracia Aldaz
Director AECID
Juan López-Dóriga Pérez
Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Administración: **Carlos Avellano Mayo**
e-mail: cuadernos.administración@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alfonso, 26. La Fortuna, Leganés.
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-12-003-1
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

741 Índice



Un poco menos en el más allá

Benjamín Prado

El tiempo pasa deprisa para los muertos. Sobre todo si no los has olvidado, porque lo que está presente está cerca, está dentro, está un poco menos en el más allá. Por ejemplo, el poeta Luis Rosales murió hace veinte años y el poeta José Hierro, hace diez, pero ninguno por completo, porque sus obras aún siguen aquí, algo que sirve para que lo que dicen los números lo desmientan las palabras que ellos mismos escribieron. El autor de *Diario de una resurrección*, por ejemplo, murió en 1992, pero acaba de publicar en la editorial Visor un volumen que contiene *El libro de las baladas* y *Romances de colorido*, los dos escritos hacia 1930 y ninguno suyo del todo, porque ambos seguían la estela de Federico García Lorca, sobre todo la que marca su *Romancero gitano*. Sin embargo, uno y otro dejan muy claro que cuando aún no era él enteramente, Rosales ya era un apunte de gran poeta, un joven que con sus primeros pasos dejaba huellas inversas, es decir, que llevaban al futuro, hacia el maestro que sería cuando escribiera *La casa encendida*. Que la profesora Xelo Candel Vila haya recuperado estas creaciones juveniles de Luis Rosales, llenas de deudas y ecos pero también de señales esperanzadoras, sirve para descubrir todo eso y también para tirar de su creador hacia este lado de 1992, la fecha de su desaparición. Y la cultura es eso, correr en dirección contraria a los calendarios, evitar que lo que tiene valor se silencie y desaparezca, algo difícil en esta era dominada por las urgencias, los resultados inmediatos y la búsqueda continua de novedades.

Las fundaciones Gerardo Diego y José Hierro y la Casa de Cantabria en Madrid, por su parte, han conmemorado los diez años de la desaparición del autor de *Quintra* o el *Libro de las alucinaciones* con un pequeño tomo, *Mi Santander, 4*, en el que reúnen textos y dibujos suyos. Es un homenaje modesto, pero tam-

bién contribuye a que su figura se mantenga viva. En su caso, además, su fama tiene algo de ajuste de cuentas con el olvido, ya que pasó media vida entre brumas, sin escribir, o al menos sin publicar, durante casi treinta años, hasta que rompió ese paréntesis con *Agenda*, en 1991, y siendo más reconocido que conocido porque nadie dudaba que era un nombre imprescindible de la literatura de posguerra pero muy pocos lo leían. El prestigio que hoy lo mantiene a flote es un eco de la celebridad que consiguió con la publicación de *Cuaderno de Nueva York* y tras ser galardonado con el premio Cervantes. Y es también una buena disculpa para regresar o entrar por vez primera en su obra, por ejemplo a través de la más reciente edición de sus *Poesías completas (1947-2002)*, publicada por Visor.

«La madera de los ataúdes de todos los que estamos en la sala está ya cortada», dice Federico García Lorca en uno de los dramas inacabados que incluye su *Teatro completo*, recién publicado por Galaxia Gutenberg. Es otra recuperación interesante, por mucho que el legado del autor de *La casa de Bernarda Alba* no corra ningún peligro, porque es una presencia abrumadora. Pero un tomo como éste, con todas sus tragedias y sus esbozos reunidos, siempre es una buena noticia. «Ver la realidad es difícil. Y enseñarla, mucho más. Es predicar en el desierto», dice en *Comedia sin título*. O sea, que es algo admirable, tanto como todos los esfuerzos que se hagan por conservar en pie nuestra cultura. La de antes y la de ahora ©

Luis Rosales: *El libro de las baladas* y *Romances de colorido*. Edición de Xelo Candel Vila. Visor. Madrid, 2012.
José Hierro: *Mi Santander, 4*. Fundación Gerardo Diego / Fundación José Hierro y Casa de Cantabria en Madrid. Madrid, 2012.
Federico García Lorca: *Teatro completo*. Galaxia Gutenberg. Madrid, 2012.


El oficio
de escribir



Carta sobre el escepticismo

Fernando Savater

COINCIDIENDO CON LA OBTENCIÓN DEL PRESTIGIOSO PREMIO PRIMAVERA DE NOVELA POR SU OBRA *LOS INVITADOS DE LA PRINCESA*, FERNANDO SAVATER NOS OFRECE EN ESTE ARTÍCULO UNA PENETRANTE DEFENSA DEL ESCEPTICISMO, ENTENDIDO COMO UNA TÉCNICA DE DEFENSA ANTE LAS AGRESIONES DE UN MUNDO DISPUESTO A ARRASTRARNOS CON SUS CORRIENTES DE OPINIÓN

Querido Manolo:

Sean estas pocas líneas...(perdona, pero ni siquiera por mail logro prescindir de las viejas fórmulas de cortesía propias de la añorada correspondencia manuscrita) para desearte lo mejor en los, espero, tropecientos años de jubilación que acabas de inaugurar. Como ya en el pasado tantas veces hemos discutido de lo divino y hasta de lo humano (que es lo más difícil de discutir), no pretendo en esta merecida celebración reincidir en esos apetecibles enigmas. Quisiera en cambio hacerte algunas consideraciones sobre la enfermedad profesional que padezco: el escepticismo. Sospecho que tú también tienes bastante de escéptico, pero no me atrevo –en estos casos la duda no ofende, sino que es de rigor– a diagnosticarte colega de dolencia. Para extremar las precauciones, tampoco daré por hecho que «escepticismo» es un término unívoco y que la definición que figura en cualquier diccionario de filosofía debe ponernos a todos de acuerdo...al menos en este punto. De modo que intentaré describirte los síntomas que padezco y puede que hasta algún apunte que creo razonable de su etiología. Si al explicarme resulto demasiado idiosincrásico, me curaré en salud –manía que bien puede considerarse otra enfermedad– previniéndote de que me limito a contar «mi» escepticismo, no «el» escepticismo universalmente considerado.

Para empezar, haré un breve recuento de los rasgos habitualmente considerados clásicos del escepticismo que *no* me aquejan. No creo que no sepamos nada cierto sobre nada, ni que todos nuestros conocimientos sean más o menos dudosos, cuando no perfectamente irrelevantes. Al contrario, estoy convencido de que sabemos muchas cosas fiables sobre la realidad: es más, tengo por seguro que los humanos *siempre*, en toda época y lugar, hemos abundado casi sorprendentemente en noticias de lo que hay y de lo que ocurre. Sin esa ciencia no habríamos podido sobrevivir: con una dieta de errores y engaños no se alimenta mucho tiempo ni el cuerpo ni el alma. Admito sin discusión que el orbe de lo que ignoramos tiene lógicamente que ser muchísimo mayor del de lo que conocemos –el tamaño del tiempo y del espacio contribuyen fundamentalmente a ello– pero esta convicción no me lleva a suponer que sea más importante y fundamental, ni siquiera mucho más útil (comparto así una opinión temprana de Max Horkheimer): mi impresión más bien es que lo que no sabemos se parece en rango, calidad y cualidad a lo que sabemos ya. Predomina el «aire de familia», que diría Wittgenstein, en los conocimientos pasados, presentes y probablemente futuros.

Desde luego, tampoco comparto la puesta en cuestión posmoderna del concepto de «verdad», ese planteamiento de que no hay hechos sino sólo interpretaciones y que lo verdadero funciona únicamente dentro de un cierto marco cultural de referencia, versión reciente del acrisolado versito de Campoamor: «En este mundo traidor/ nada es verdad ni mentira/ todo es según el color/ del cristal con que se mira». Es evidente que la verdad no es absoluta, como tampoco lo es la belleza, el bien o la justicia: nuestros valores se nos parecen y comparten nuestras limitaciones de estatura (ya sé que Benedicto XVI piensa otra cosa, porque supone que el Dueño de los valores es absoluto y nosotros sólo los tenemos de prestado). Pero esa limitación no implica que no existan realmente para todos nosotros y que no tengan sea donde fuere elementos comunes. En particular la verdad tiene diversos campos de aplicación, pero no los determinan las diferencias culturales sino las exigencias epistemológicas, o sea que no es lo mismo en matemáticas que en historia o meteorología...aunque en cada una de esas áreas haya verdad distinta al error o a la superstición.

Comparto la sabia advertencia del historiador del arte Gombrich, cuando señalaba que ciertos pueblos no conocen en su arte la perspectiva, pero en ninguna parte nadie se esconde de su enemigo poniéndose delante del árbol y no detrás.

De modo que mi escepticismo comienza desconfiando de la mayúscula del Escepticismo mismo. Como del resto de las mayúsculas, porque en eso consiste precisamente mi escepticismo. Todas nuestras verdades son minúsculas, como nosotros, y nuestros conocimientos se van haciendo confusos e imprecisos según se agigantan, igual que una fotografía pierde nitidez cuando se la amplía demasiado. Agrandamos nuestro saber en busca de un sentido trascendente, transhumano, o sea de un significado totalizador que nos redima de nuestro propio formato, que sentimos como insignificante. Por decirlo con Bertrand Russell, cometemos el abuso falaz de creer que como cada uno de nosotros tiene madre, también la Humanidad tendrá una Madre. Y que como todas las cosas que frecuentamos tienen un comienzo y un final, habrá también un Comienzo y un Final de la Cosa cósmica. Aún peor: que como todas las palabras tienen su significado en nuestro intercambio verbal, debe haber una Palabra cuyo Significado los recoja y condense todos. Y por supuesto como hay unas políticas mejores que otras deberá haber una grande y utópica Política mejor que todas. En resumen, no nos basta saber para ir tirando sino que anhelamos un Saber que nos salve, como individuos y como especie, una Clave que convierta lo personal en dueño espiritual o al menos intelectual de todo lo impersonal. Y es respecto a tal ambición megalómana frente a la que soy incurablemente escéptico.

Una grave limitación por mi parte, porque esa ambición es –declarada o calladamente– común tanto a la teología como a la filosofía y a la propia ciencia, deambulando entre la Suma Teológica, el Sistema a lo hegeliano y la Teoría de Cuerdas. No quiero decir que no haya disfrutado con las grandes tareas de teólogos, filósofos y científicos –cuanto mayores más impresionantes y sugestivas– pero siempre las he gozado y aún ahora ocasionalmente las gozo *tongue in cheeek*, como suele decirse: vamos, sin creer nunca demasiado en ellas, a beneficio de estimulante inventario y nada más. Por eso cuanto he intentado en filosofía, dejan-

do quizá aparte algunos excesos juveniles, ha estado marcado por cierta vacación minimalista y narrativa de tono finalmente escéptico que se ha ido agravando con los años. Ahora contemplo con cierto admirativo asombro a los que no se ven debilitados por este morbo intelectual y siguen acometiendo animosamente sistemas y empeños de ambición sublime. Yo francamente ya no estoy por la labor: les escucho con respeto, unas veces irónico y otras sincero, pero no pienso enredarme en ningún debate de tanto volumen. Lo siento pero me vuelvo a casa, ni los palacios ni las catedrales son para mí.

Mi escepticismo tiene también efectos digamos que sociales y políticos. Se concreta en la defensa de un laicismo escrupuloso y casi diría que radical a todos los efectos de las instituciones públicas. El Estado democrático ampara la libertad de cada cual en el terreno filosófico o teológico, pero no entra en discusiones sobre estos temas ni pretende imponer ninguna verdad a escala mayúscula, como las que antes he indicado. Te expongo un ejemplo práctico, porque sé que trata de una cuestión polémica: el velo islámico o el *burka* cuyo uso pretende prohibirse en ciertos países europeos. A mi entender, esa prohibición es adecuada en ciertos lugares públicos en los que la identificación del rostro es exigible (aulas escolares, control de pasaportes, salas de justicia y espacios semejantes). Donde la ley civil no permite máscaras ni disfraces no hay razón religiosa para tolerar tales indumentarias. Y por supuesto tampoco puede permitirse que ningún clérigo o varón de la familia se la imponga contra su voluntad a ninguna mujer. Pero si alguna (o alguno) desea llevarlas en lugares públicos en los que no hay preceptos legales sobre cómo debe vestirse (en la vía pública, por ejemplo, en que cualquier hombre puede ir vestido de mujer, llevar peluca o barba postiza, etc...) la prohibición constituye un abuso. Sostener que el *burka* conculca la dignidad humana de la mujer es un dogma tan escasamente laico como el que lo impone como exigencia de la decencia o religiosidad femenina. Lo que va contra la dignidad del ciudadano es impedirle que se muestre como desee allí donde no hay daño para nadie en ello. En una democracia laica (ese pleonasmo) tal cosa no debiera ocurrir.

En fin, ya ves a dónde me lleva mi talante escéptico. Podría decirte, como suelen hacer ritualmente bastantes, que quisiera

tener la fe que otros ostentan...pero no sería sincero. Uno puede envidiar la fe como puede envidiar a quien está borracho, porque mientras le dura ese atontamiento exaltado se siente a gusto. Pero sé por reiteradas experiencias personales que tras la curda viene la resaca y he visto casos en que tras la fe pasaba algo semejante o peor. De modo que, sin remedio, me contento con mi escepticismo. El cual, desde luego, no me impedirá seguir debatiendo contigo gustosamente de tantas cosas de cielos y tierra, porque si en alguna materia no soy en absoluto escéptico es en la amistad

SÁLVESE QUIEN

PUED.A

El espejo del alma
(Una meditación sobre el paisaje a partir de un cuadro de Juan Manuel Díaz-Caneja)

Julio Llamazares

Durante siglos –escribe Alvaro Martínez-Novillo–, los españoles permanecimos ajenos al paisaje avergonzados seguramente de la pobreza y la sequedad de los nuestros, comparados sobre todo con los del centro y norte de Europa. Se identificaba entonces, y aún se sigue haciendo hoy en muchos casos, lo verde con lo bello.

Así que fueron los extranjeros, en especial los viajeros románticos de los siglos XVIII y XIX que recorrieron nuestro país, los que nos descubrieron a los españoles, en opinión de Martínez-Novillo y de otros estudiosos de la pintura española, el pintoresquismo de unos paisajes que, inéditos para ellos, consideraban de una gran belleza tanto más acentuada cuanto más alejada estaba de la de los de sus países de origen. La construcción del ferrocarril, que se generalizó en España a finales del siglo XIX, propició, por otra parte, que los españoles pudiéramos ver el paisaje por vez primera de un modo estético, una mirada casi imposible hasta entonces por las penalidades que comportaban los viajes en diligencia o a lomos de caballerías por caminos llenos de polvo e infestados de bandoleros. Fue así como nuestros escritores y pintores comenzaron a considerar aquél y a pintarlo y describirlo como lo que verdaderamente es: el gran espejo que nos refleja y que conforma nuestra sensibilidad.

Asturias para Clarín, Cantabria para Pereda, el Mediterráneo para Blasco Ibáñez, Andalucía y Castilla para los hermanos Bécquer o Galicia para Rosalía de Castro se convirtieron así en referentes, en espejos que reflejaban y determinaban el carácter de sus

personajes y no en simples decorados de sus vidas, como había ocurrido durante siglos, a excepción tal vez de en Cervantes.

El cambio radical de esa visión (la del paisaje como determinante) se produce, no obstante, de un modo definitivo con los autores de la llamada generación del 98. Ellos son los que por primera vez buscan la esencia de este país, como ya habían hecho años antes los viajeros extranjeros, en los paisajes que los rodeaban. Unamuno y Azorín la encontraron en Castilla mientras que otros la hallaron en otras regiones, ya fuera por nacionalismo o por convicción estética. Baroja, por su parte, mostró siempre una gran predilección por el que rodeaba a Madrid, corroborando así sin saberlo aquello que dijo Unamuno de que no hay paisajes feos, sino tristes (o lo que pensaba Ortega cuando consideraba un prejuicio no creer bellos más que los paisajes donde la verdura triunfa), y lo mismo le pasaba a Valle-Inclán, éste sin perder, por cierto, la memoria de los bosques y de las corredoiras de su Galicia natal. Una mirada moderna que encuentra correspondencia en los pintores contemporáneos, como Regoyos o Rusiñol, y que culminará en Machado, el verdadero descubridor del sentido literario del paisaje entre nosotros y el que le otorgó el status que ya tenía en otras culturas.

Así que, siendo verdad que nuestra tradición paisajística no es muy antigua, sí es importante a partir de entonces a pesar de los desprecios que todavía sigue obteniendo por parte de mucha gente en nuestro país. El paisaje, que, como concepción estética, es una idea romántica (hasta el Renacimiento al paisaje se le consideraba un adorno más, el del telón de fondo del escenario en el que se desarrolla la tragicomedia humana), es visto por algunos todavía como algo intrascendente e insustancial, un elemento decorativo que sólo contemplamos y acogemos como tema algunos escritores y pintores sin demasiada imaginación. Como si los impresionistas franceses del XIX o los novelistas nórdicos carecieran también de ella o como si los escritores viajeros españoles, con Camilo José Cela a la cabeza, necesitaran de los paisajes para suplir su falta de fantasía.

Desde el romanticismo, la idea del paisaje, que hasta entonces sólo era un decorado, el tapiz que completaba las pinturas profanas y religiosas y el escenario teatral, cambió radicalmente, con-

virtiéndose en un elemento más de éstos y no el menos importante ni el menor. Los paisajes armónicos y felices sobre los que destacaban las figuras de Dios o de los hombres que ocuparon el centro de las iconografías durante siglos, se convirtieron así en más *naturales*, esto es, en más verdaderos. Despojado de su fe, el hombre, que atravesó la Historia apoyado en ella, pasó a entender de repente que ya no era el centro del mundo y que el paisaje era determinante tanto para su vida como para su sensibilidad. Y, también, que la naturaleza, hasta entonces representada de un modo idílico, como correspondía a su carácter puramente ornamental, no era ya aquél lugar fabuloso en el que el hombre vivía feliz, sino el espejo que reflejaba sus ilusiones, sus dudas y sus temores. De ahí que las ruinas (reales o artificiales), los paisajes solitarios y vacíos, los cielos limpios o amenazantes, los océanos inmensos o los desiertos atravesados por una luz cegadora sustituyan poco a poco en sus poemas y en sus cuadros a los amables paisajes clásicos en los que todo estaba en su sitio, desde los hombres a los animales, confirmando de ese modo lo que la humanidad ya sabía desde su origen, pero se había empeñado en negarse: que el hombre es un elemento más del paisaje, por más que les duela a muchos.

Sorprende, por eso mismo, que, a centenares de años de esa revolución estética y después de toda la producción filosófica, artística y literaria que se ha generado a partir de ella, en España se siga viendo el paisaje con cierto distanciamiento, incluso con displicencia, tanto a nivel cultural como sociológico. Cierto que muchas personas lo consideran fundamental para su realización vital y que hay artistas y escritores que lo han convertido en el tema central y nuclear de sus creaciones, pero, por lo general, al español el paisaje le resulta indiferente cuando no directamente un obstáculo para sus pretensiones de desarrollo, que circunscribe exclusivamente a la economía. Sólo así puede explicarse la destrucción progresiva a la que lo somete, tanto con obras públicas como privadas, no siempre necesarias y a veces incomprensibles (y que contrasta con el respeto que el paisaje recibe en otros países de nuestro entorno), y sólo desde esa perspectiva puede entenderse el desprecio que el paisajismo, como género pictórico y artístico, merece muchas veces por parte de una crítica ignorante

que considera aquél algo secundario y de una sociedad para la que el paisaje es sólo lo que se ve por la ventanilla al pasar en coche. De ahí que uno se sorprenda cuando se encuentra con personas para las que el paisaje es algo fundamental, hasta el punto de dedicar a él todos sus desvelos, y de ahí que valore especialmente a los creadores que han hecho del paisaje el eje y centro de su obra y su fuente de inspiración primera.

En el catálogo de este museo[1] se recogen cerca de dos docenas de obras cuyos títulos aluden a su naturaleza esencialmente paisajística, pero hay muchos más que comparten ésta, si bien que no de forma tan expresiva. Cualquiera de ellos valdría para una meditación sobre el paisajismo, pero yo he elegido éste[2] de Juan Manuel Díaz-Caneja por considerarlo, por su originalidad, el más simbólico y ejemplar, no porque entre los demás (entre los que los hay de pintores a los que admiro mucho también, como Benjamín Palencia, Gerardo Rueda, Wilfredo Lam, Godofredo Ortega Muñoz, Antonio López Torres o Joan Fontcuberta junto a otros que desconocía, lo que indica mi ignorancia, no su menor interés) no los haya también simbólicos y ejemplares. Al revés, cualquiera de ellos serviría para esta meditación, pues todos se corresponden con esa visión estética que considera el paisaje no un artificio decorativo, sino el espejo del alma del pintor.

Conviene antes de hablar del cuadro hacerlo de su autor, un palentino nacido en 1910 y cuya trayectoria y vida reflejan las turbulencias de un siglo como el pasado en un país como el nuestro: estudiante de Arquitectura pero enseguida dedicado a la pintura tras estudiar Dibujo en Madrid con Daniel Vázquez Díaz, compañero de Lorca, Alberti y otros artistas en la mitificada (en mi opinión en exceso) Residencia de Estudiantes, combatiente en la guerra civil española con el ejército de la República y asiduo de las cárceles franquistas, militante de la CNT y del PCE sucesivamente (de este último hasta su muerte), Juan Manuel Díaz-Caneja, como pintor, pasa por ser el gran paisajista español de la última mitad del siglo XX junto con sus compañeros y amigos Alberto Sánchez Pérez y Benjamín Palencia, pintores con los que creó a finales de

[1] El Artium Museo de Vitoria, donde se pronunció esta conferencia.

[2] «Paisaje», obra de Juan Manuel Díaz-Caneja del año 1972.

los años veinte la famosa Escuela de Vallecas, un movimiento de renovación pictórica que toma su apelativo del popular barrio de Madrid, entonces todavía un pueblo, hasta el que los jóvenes pintores viajaban a menudo para, desde las alturas del cerro que llaman de Almodóvar, imbuirse de lo que para ellos constituía, a falta de otros más próximos, la esencia del paisaje de la meseta.

Díaz Caneja, al que los que los conocieron recuerdan como un hombre adusto y callado, como si su pintura se hubiese adueñado de él o, al revés, como si su pintura fuera el reflejo exacto de su carácter, se decantó en seguida, tras entrar en contacto en París antes de la guerra con el cubismo, por una visión geométrica del paisaje que en sus últimos años de creación alcanza prácticamente la categoría de abstracto. Como si lo contemplara desde la lejanía o desde la ventanilla altísima de un avión o como si el paisaje se hubiera convertido para él en una irrealidad de tanto pintarlo una y otra vez. Este Paisaje de 1972 es un buen ejemplo de ello hasta el punto de que me ha hecho recordar aquella afirmación de José Ortega y Gasset cuando, cruzando en tren la meseta un amanecer de invierno, escribió en su diario particular: «Castilla, sentida como irrealidad visual, es una de las cosas más bellas del universo» (en otra idea más costumbrista incluida en su libro de viajes y pensamientos *Notas de andar y ver* y heredera, según sus propias palabras, de la experiencia de otro filósofo, el francés Pascal, que de niño reinventó según parece, al desconocer sus nombres, los principios de la ciencia geométrica, Ortega habló de una geometría para uso exclusivo de castellanos; una geometría simbólica en la que la vertical sería el chopo, la horizontal el galgo y la oblicua la silueta de un labriego inclinado sobre el arado en la cima tajada de un otero. «¿Y la curva?», hace que le pregunte su compañero de compartimento Ortega para completar su aserto: «¡Caballero, en Castilla no hay curvas!»).

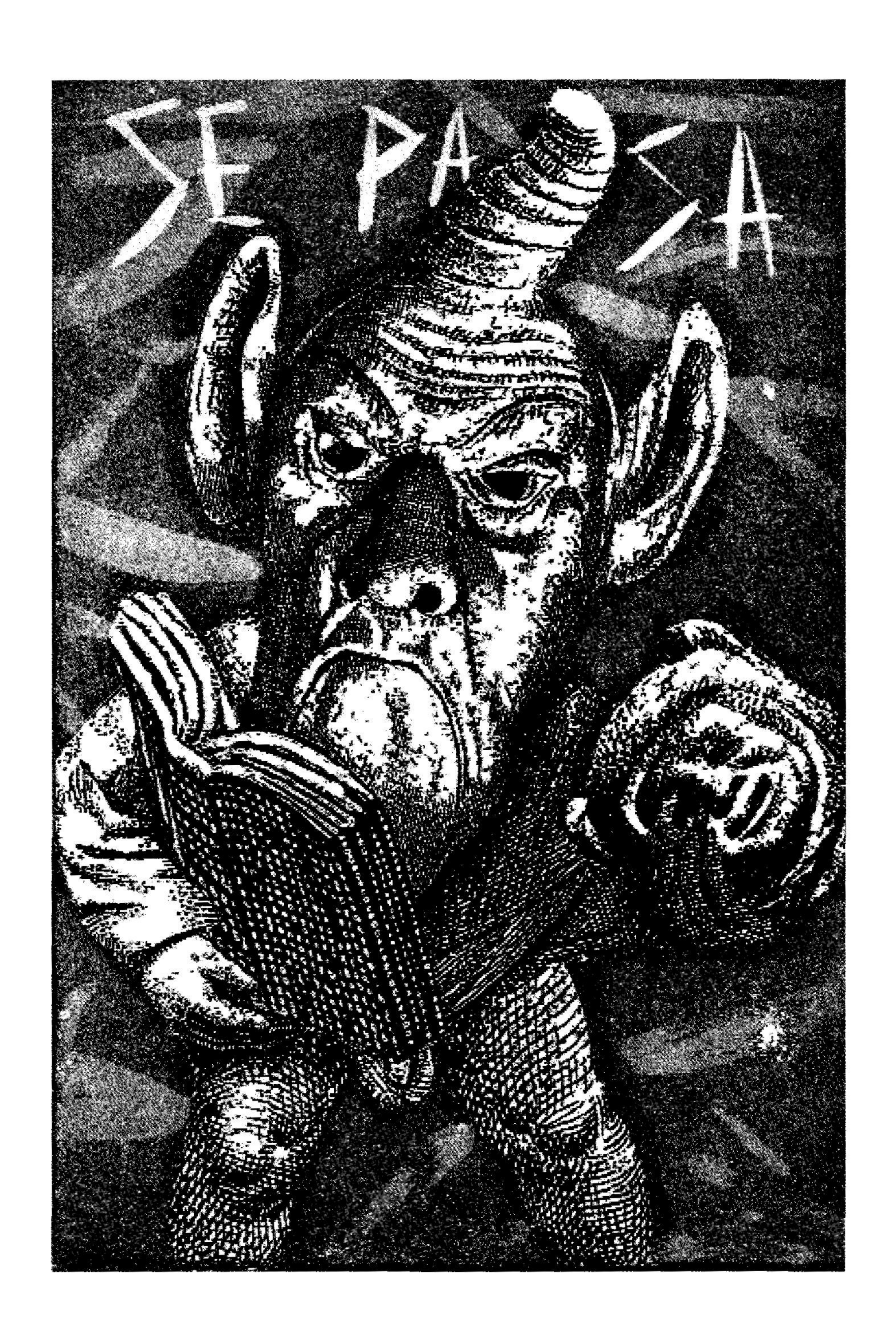
La geometría de los paisajes de Díaz-Caneja corresponde, por fortuna, más a la primera idea orteguiana, la de la irrealidad visual, que a la folklórica y costumbrista de los elementos incorporados a la naturaleza, ya sean estos animales o botánicos. El alma de los paisajes de Díaz-Caneja, que es la suya, sólo que reflejada en ellos, es más desnuda y espiritual, sobre todo en su etapa final como pintor, que es a la que pertenece esta obra.

En efecto, como escribe Antonio Gamoneda en un pequeño ensayo sobre Caneja recogido en su libro *El cuerpo de los símbolos*, el pintor palentino en sus últimos años llegó a una etapa de lucidez (que Gamoneda define como de síntesis) caracterizada por la desnudez formal y por la naturalidad pictórica en contraste con el descriptivismo prolijo y la forzada composición de su época juvenil –la dominada por el cubismo y por los colores fauve– y, aunque menos, con los humanizados paisajes de la primera posguerra, la mayoría pintados con la imaginación, pues Caneja pasó largas temporadas en la cárcel (Gamoneda interpreta que la presencia del hombre aquí simboliza que la vida real estaba afuera), y los matéricos y vigorosos, pero ya despojados de elementos temporales, de los cincuenta y primeros sesenta. En su búsqueda de la pureza, de la síntesis entre la composición y el fondo, de la fusión en un único elemento del silencio y las luces del paisaje de Castilla, Díaz-Caneja alcanza, al decir del poeta Gamoneda, su máxima madurez al tiempo que sus paisajes se vuelven casi espaciales: «Todo sucede con una gran naturalidad... Ya no hay lugar para preguntarse si las figuraciones son o no son, si nos entendemos con objetos o paisajes, si es tierra o atmósfera, si lo uno es lo otro o al contrario» concluye el autor del *Libro del frío* su descripción de lo que previamente ha llamado con gran acierto «el cuadro que no cesa».

Esa es la clave, la explicación a todo. Tanto en Caneja como en cualquier pintor o escritor para que el que el paisaje lo resume todo los motivos pintados se suelen repetir hasta acabar pareciendo único o por lo menos la sucesión del anterior. Así, si pudiéramos ver todos los paisajes de Díaz-Caneja, desde aquellos primeros de juventud hasta los que pintó al final, advertiríamos hasta qué punto la sucesión convierte cada pintura en un paso más, en una vuelta de tuerca más, en un espejismo más de ese gran cuadro final que comenzó a pintar siendo niño y que concluyó al morir; un gran cuadro de un paisaje que es él mismo, porque es su alma la que está en él. Y es que, cuando Caneja pinta Castilla (como Van Gogh los campos de Holanda o Matisse los más luminosos de la Costa Azul francesa), no está pintando el paisaje; se está sirviendo de él para contar lo que siente. Sólo así puede entenderse que el mismo espacio sea tan diferente según sea quien lo pinta o

lo describe, incluso que lo sea siendo el pintor el mismo, sólo que en distintos momentos de su existencia, como en el caso que nos ocupa.

Decía Caneja en unas declaraciones de las pocas que realizó en su vida que había empezado a pintar paisajes porque a éstos no llegaba la censura; era una forma humilde de declarar que ni él sabía lo que buscaba al pintar paisajes. No seré yo quien le contradiga. Solamente apuntaré para acabar esta meditación sobre Díaz-Caneja y, a través de él, del paisaje mi convicción sobre la verdad de dos ideas distintas, pero que confluyen en este autor como me gustaría que confluyeran en mi literatura: una es de Jean Nogué, el filósofo y sociólogo francés, y la otra me pertenece a mí. La de Nogué es muy escueta: «Antes de la mirada el paisaje era sólo territorio»; la mía es algo más larga y seguramente más prescindible: «El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero o del que simplemente sigue fiel a ese paisaje». En palabras de Josep Plá, el gran retratista del paisaje ampurdanés y catalán: «Lo que nos diferencia a los hombres del resto de los animales es la capacidad de sentir el paisaje, es decir, de mirar el paisaje con mirada inteligente» ©


SE PASA

El cuerpo del amor

Gustavo Martín Garzo

Volvemos de Cantabria en coche y mis amigos se detienen junto al monasterio de la Trapa. Hay al borde de la carretera una pequeña caseta que ofrece chocolate caliente y bombones a los conductores. Yo voy con mi perra y me quedo esperando. A nuestro lado hay otro coche con un anciano y un niño muy pequeño. Deben de ser abuelo y nieto, y esperan mientras los padres hacen sus compras. El niño es muy pequeño, un bebé, y el anciano lo tiene en sus brazos de una forma inexpresiva y rígida. Parece un niño cobijado por un árbol, una criatura que se ha desgajado de su tronco, de la misma forma que brotan las hojas o los pequeños frutos de sus ramas. Un lugar mineral, dando cobijo a un nido.

Recuerdo, en mi infancia, el asedio constante a los nidos y las guaridas de los animales. Los nidos de los jilgueros, de las alondras, de los pájaros carpinteros, que los construían en el interior de los troncos; las guaridas de los conejos o los ratones, de los sacos donde los gatos escondían sus crías. Recuerdo los nidos flotantes de las fochas y las gallinitas de agua, entre los juncos; los de las perdices, en los campos de cereales. Era un mundo poblado de animales, sobre todo de pájaros. Los vencejos que sobrevolaban el cielo con sus vuelos rasantes y precisos, los estorninos moviéndose como nubes de ceniza, las esquivas abubillas, las lejanas y reflexivas cigüeñas, las elegantes golondrinas que construían sus nidos bajo los aleros de los tejados, utilizando barro y pequeños palos. Eran hermosas y gráciles, y descendían en vuelos perfectos hasta tomar el agua del río con el pico y en el pueblo nadie las mataba porque se decía que habían quitado las espinas a Jesús.

La búsqueda de los nidos tenía que ver con el deseo de asomarse a ese lugar oculto donde empezaba la vida. Los pequeños huevos eran delicados y perfectos, casi siempre moteados, para camuflarse mejor. No debían tocarse, pues se decía que entonces

las madres los aborrecían y dejaban de incubarlos, pero era casi imposible contener el impuso de tenerlos en el hueco de la mano sintiendo la fascinación de esa vida que guardaban: el misterio de su fragilidad. No dejamos de buscar lo delicado, lo débil, lo más pequeño. Allí escuchamos el latido de lo que empieza, pues el misterio de la debilidad es el misterio triste de la belleza, que es una cualidad de lo que nace y tiene que morir.

Frente a lo mineral, la árida tierra de los campos, los troncos y las piedras, estaban los débiles cursos de agua, las flores menudas de las cunetas y el mundo infinito de los animales minúsculos: lagartijas, grillos, hormigas, escarabajos peloteros, mariquitas, caracoles y saltamontes. Bastaba fijarse un poco para verles afanarse en mil tareas distintas. Eran los habitantes de ese reino inagotable de lo escondido. A él pertenecían los ratones que vivían en las paneras, los gatos y sus aventuras nocturnas, el plácido mendigar de los perros, el ensimismamiento de terneros y caballos, los cerdos comedores de mondas.

Yo siempre tenía algún animal conmigo. Recuerdo mi infancia en el pueblo como la vida en el arca de Noé. Tuve aguiluchos, un búho, que comía a mi lado en la mesa, ovejas a las que bastaba con dar azúcar para que te siguieran sin fatiga, gatos y perros. Llegué a amaestrar ratones y siempre andaba en los lomos de los burros y los caballos de nuestros vecinos. Mi padre tuvo por un tiempo una granja avícola y aún recuerdo cuando llegaban los nuevos pollos. Se compraban recién salidos del cascarón y se llevaban en cajas llenas agujeros para que respiraran. Al abrirlas salían enloquecidos, picoteándolo todo, y en pocos momentos la inmensa nave se había cubierto de una alfombra bulliciosa, viviente y dorada: un campo de colza. Los cogíamos con cuidado y sentíamos los pequeños latidos de sus corazones, la suavidad de sus plumas, y el calor de sus cuerpos.

A veces, durante el invierno, pasábamos por una tienda donde vendían animales y, al ver los pollitos en su escaparate, nos acordábamos del pueblo y convencíamos a nuestra madre de que nos comprara alguno. Todavía hoy cuando paso ante una de estas tiendas me quedo mirando con tristeza los gatos minúsculos, los perros que dormitan entre tiras de periódicos, los peces siempre tan lejanos, y siento el deseo de entrar a comprarlos. Pero ¿qué

haría con ellos, dónde los llevaría? La angustia de cuidarlos no me dejaría vivir. Era lo que me pasaba de pequeño, que antes de llegar a mi casa con los pequeños pollos ya me había arrepentido. No dejaban de piar, y aunque había dispuesto para ellos el mejor de los sitios, una caja de cartón con algodones para que pudieran dormir, un pequeño bebedero y una bombilla para calentarles, ellos no eran felices. Querían escapar y se golpeaban contra la caja, pisaban el recipiente lleno de agua, que mojaba el suelo de cartón, hacían sus excrementos sobre el algodón limpísimo. Por mucho que me empeñara en crear un espacio de felicidad, ellos sólo pensaban en escapar de allí. Tenerlos conmigo me causaba la dicha más grande pero también la más extrema congoja. Necesitaban algo que yo no tenía y que no les podía dar, por mucho que me empeñara.

Una vez, los pollitos piaron con tanta constancia y desesperación, que estuvieron a punto de enloquecerme. Nada lograba calmarles, ni la luz, ni la oscuridad, ni las caricias. Cuando me acercaba a ellos era peor, como si me tuvieran miedo y vieran cosas terribles, tal vez a uno de esos ogros de los cuentos que devoran lo que encuentran. Al verme tan agobiado, mi madre tuvo la idea de devolverlos a la tienda y le contesté al momento que sí. La casa, a la vuelta, estaba en silencio, y me puse a jugar con mis soldados de goma. Pero pasaba el tiempo y no podía olvidarme de los pequeños pollos, me parecía que les había traicionado. Era extraño el amor. Te acercaba a lo más escondido y precioso, pero no te decía qué tenías que hacer para cuidarlo. Amaba a aquellos pollitos al sentirlos llenos de vida, pero lo que descubría era que se estaban muriendo. Todo lo que vivía se estaba muriendo o se podía morir. Así definió Federico García Lorca la poesía: «lo que está en el filo, a punto de caer en ese lugar de donde no se puede volver». La poesía es lo que está en peligro, lo más frágil y amenazado, pero es siempre una afirmación de la vida. Un estado de gracia. Por eso amaba a los animales, por su locura, su maravillosa sinrazón, su belleza. Un niño que se subía a un tejado, eso era la belleza. Tenía que ver con el peligro, con el riesgo; pero lo poético era que no se cayera: hablar de la salvación. Los niños hambrientos, los que se mueren en los campos de refugiados, cualquier niño que sufre, es poético porque nos hace pensar en la hija

del faraón rescatando a Moisés de las aguas. También ellos flotan en cestos así, van a la deriva, y esperan que alguien les salve. Llevan una llama con ellos, una llama que no se apaga. Ocuparse de esas llamas es la poesía. En un cuento infantil, las vidas de los hombres se confunden con secretas llamas que brotan en el interior de una misteriosa cueva. Están posadas sobre la arena y las piedras, y cada uno de nosotros tiene una llama que le representa. Cuando una se apaga alguien se muere. Esas llamas nos permiten ver, tienen que ver con la conciencia y con el pensamiento, pues no hay que olvidar que la palabra idea y la palabra ver tienen, en griego, la misma raíz, por lo que el pensamiento es una forma de visión. Esa llama que somos da luz, pero también tiembla, y tememos que cualquier imprevisto la pueda apagar. Expresa nuestras zozobras y nuestros deseos.

En el relato de Psique y Eros, la muchacha enciende una lámpara en la noche para poder contemplar a Eros dormido. Cabe imaginar su asombro al descubrir las formas hermosas del cuerpo que ama, y cómo esa luz tiembla en su mano agitada por los mismos temores y zozobras que agitan su corazón. También cómo la muchacha, llena de embeleso, se olvida de todo cuidado hasta que una gota de aceite cae sobre el cuerpo de Eros haciéndole despertar. Y el castigo terrible a que este la somete, pues por haber desafiado su prohibición se aparta de ella para siempre.

Esa llama se confunde con los pensamientos de Psique, con su propio deseo, por eso es tan frágil. Todo lo que nos acerca al misterio de la vida lo es. La fragilidad es una cualidad de la vida y de la belleza, de todo lo que escapa a nuestro poder. Eros apagó la llama con sus dedos y, al abandonar a Psique, la condujo a la locura: la falta de visión. Caer en la desgracia es vivir en un mundo sin llamas. Los creyentes lo saben, y por eso llenan sus templos de velas. Los hindús las colocan entre pétalos y platitos de arroz, junto a los árboles sagrados, o las ponen sobre pequeñas barcas que se lleva la corriente de los ríos. Esa llama que el agua arrastra es la imagen de nuestra huidiza vida. ¿Hacia dónde va? Una antigua leyenda de la India nos recuerda la existencia de un río misterioso y contradictorio, donde todo se mezcla, lo delicado y lo deforme, lo tierno y lo cruel. Es el río Puraná y, en su término, su caudal se vuelve circular y comienza a hervir. No es el río que

canta Jorge Manrique cuyas aguas van al mar de la muerte, sino el río que lleva al paraíso. Un río circular que inesperadamente puede devolvernos lo que perdimos.

La poesía tiene que ver con ese río que regresa. Es ver partir esas llamas, pero sintiendo que pueden regresar; algo que desafía la razón, ¿pues cómo un río puede devolvernos lo que se llevó? Y sin embargo, esperamos que lo haga. Todo el mundo del arte tiene que ver con esa espera. Y así todo florece, por que como dijo el poeta israelí Yehuda Amijai «donde tenemos razón no crecen las flores». Esas llamas expresan, como en el caso de Psique, nuestro anhelo de visión. Sin ellas no sabríamos dónde estamos, quien está a nuestro lado, no podríamos conocer los nombres de las cosas. En el calendario cristiano, su aparición marca la fiesta de Pentecostés. Es el quinto día después de la resurrección. La Virgen y los apóstoles están asustados porque tras la muerte de Jesús no saben qué hacer, y de pronto ven surgir llamas sobre sus cabezas. Nacen de su dolor, pero van más allá de él, lo transfiguran milagrosamente. La poesía es el trabajo de la ostra. «Todo escritor, escribió Borges, todo hombre debe ver en lo que le sucede, incluido el fracaso, la humillación y la desgracia, un material para su arte del que debe sacar provecho. Estas cosas nos han sido dadas para que las transformemos, para que de las miserables circunstancias de nuestra vida hagamos cosas eternas o que aspiran a serlo». Eso hace la ostra, cubre de nácar el granito de arena que daña su cuerpo hasta transformarla en una perla. Y las llamas que los apóstoles llevaban sobre sus frentes eran igual de preciosas. Estaban solos y abandonados, habían experimentado el dolor más grande y de pronto brotaba sobre sus frentes la luz del conocimiento. Era el río del paraíso el que se la devolvía, y la poesía tiene que ver con él. Por eso nos vuelve sabios, porque nos entrega esa lengua perdida que nos permite hablar no solo con los hombres sino con las otras criaturas del mundo, incluso con aquellas que pueblan nuestros sueños.

Es lo que pasa en el mundo del arte. Suena una música que nadie sabe de dónde viene, vemos lugares que no existen, escuchamos palabras que tienen el poder de abrir las piedras. En los cuentos, los niños hablan con los animales y el amor transforma a la persona que amamos en un mensajero, aunque haya olvidado lo

que tiene que decirnos e ignore la misión que tiene que cumplir. Ser hombres es ser portador de algo que no sabemos lo que es. Y el amor es la casa de la memoria: su tarea es recibir a los mensajeros. Les cobijamos en esa casa para que sus llamas nos alumbren. Eso es recordar, encender una luz.

Esas llamas coronan las cosas, tienen que ver con el aura de que habló Walter Benjamin. Marcan el instante de la visión, de la fragilidad. Lo frágil es lo que se ofrece, lo que tiene su propia luz. Podría hablar de todas las veces que he visto esas llamas, sobre todo en mi infancia. Por ejemplo, cuando en el verano llegaba el tiempo de preparar las conservas. La casa se llenaba de cajas rebosantes de tomates y otros productos de la huerta, y mi madre y las otras mujeres preparaban conservas para el resto del año. La salsa de tomate, una vez cocinada se dejaba enfriar y se guardaba en botellas. Yo ayudaba a lavar esas botellas. Lo hacíamos con agua del pozo y cuando estaban limpias las poníamos en el patio a secar. Parecían hombrecillos transparentes, y cada una de ellas tenía en su boca una llama. Esas llamas estaban sobre las espigas, en las mazorcas del maíz, en los ojos de los terneros, en la locura de las cabras. Cuando nuestra madre venía por la noche a darnos el beso de despedida traía en sus manos una de ellas. La sentíamos temblar al acercarse, y cómo la dejaba a nuestros pies sobre la colcha cuando se iba. La mirabas y no tenías miedo.

Borges dice que el sentimiento estético tiene que ver con la expectación. Nos detenemos absortos ante un pasaje, miramos con embeleso las ramas de un árbol, un animal que cruza por el sendero, dos niños que corren, y sentimos que algo está punto de suceder, aunque no sepamos qué. Algo que tienen que ver con nosotros, que nos concierne íntimamente. Como si uno de esos pájaros que vuelan por el aire vinieran a posarse sobre nuestro hombro.

Eso es la belleza, un pájaro que se posa. Renueva nuestros vínculos con el mundo, nos hace amigos de lo real. Hay una película muy hermosa de Kierostami. Su protagonista es un anciano. Está sordo y lleva un audífono. Pero no termina de acostumbrase a él y, de vez en cuando, lo apaga para poder caminar en silencio. Esa tarde tiene que cruzar un populoso mercado y el ruido es tan ensordecedor que decide desconectarlo. Le vemos llegar a su casa.

Todos los días espera en ella a su nieta, que le visita al salir de la escuela. Pero ese día se siente tan en paz que se olvida de encender su audífono, y cuando la nieta llega y llama a la puerta, no la oye. La niña, intranquila, se sitúa bajo su ventana y le empieza a llamar. Y sus amigas la secundan. Otros niños van llegando, pues es la hora de salir de la escuela, y al ver a sus compañeros gritando frente a una ventana se ponen a su lado y les imitan. Muy pronto hay un coro de niños que gritan a la vez las palabras mágicas: *Abuelo, ábrenos*. Pero el abuelo sigue ajeno a esa llamada hasta que mira su reloj y se da cuenta de lo tarde que es. Conecta su audífono y escucha los gritos de los niños. Vienen de la calle y lo que ve le llena de maravilla. Decenas de niños, entre ellos su nieta, permanecen ante su ventana llamándole para que les abra. Recuerdan las palomas que se reúnen alrededor de esos ancianos que van a los parques para darles migas de pan. Es una escena poética, porque está investida de fragilidad y locura. Fragilidad porque basta una palmada para todo se disuelva y el encanto desaparezca; locura, porque es inesperada, sin cálculo, algo que se añade inexplicablemente a lo que sucede y tiene el poder de cambiarlo. Todos esos niños que se reúnen ante la casa del abuelo sordo en la película de Kierostami llevan una llama sobre sus frentes. Es la llama de la belleza sin nombre, la llama que nos permite comunicarnos con las otras criaturas del mundo. Su luz no es privativa del hombre. Nos relaciona con nuestros semejantes pero también con lo que no es enteramente humano. Puede aparecer sobre un curso de agua, una brazada de espigas, un animal.

Lo poético surge de ese trato con lo diferente, con aquello que tiene el poder de encantarnos. James Joyce llamó epifanías a estos instantes de comunicación profunda con las cosas. Y la película de Kierostami nos aporta un instante así. Es esa capacidad para transformar el detalle trivial en símbolo prodigioso la que la transforma en una película llena de poesía. No entender nada, y que no te importe: eso es una epifanía, una pequeña explosión de realidad que hace del mundo el lugar de la restitución.

La poesía es como el camino de migas de pan que Pulgarcito va dejando a sus espaldas. Un camino que nos lleva a lugares donde nunca hemos estado, que se confunde con el bosque. En un cuento de I. B. Singer, dos muchachos judíos, quieren huir del gueto

de Varsovia. El muchacho consigue una pequeña vela, y la encienden para celebrar una de sus fiestas. Y, animados por el poder de esa luz, que despierta en ellos una fuerza y una esperanza nuevas, emprenden la huida y logran burlar el cerco de sus verdugos y escapar de la muerte. En «La mortaja», el cuento de Delibes, también el niño encuentra una luz así, que en su caso desprende una luciérnaga. El cuento es terrible, pues nos enfrenta al egoísmo y la mezquindad de los hombres, pero el niño encuentra gracias a esa luciérnaga, como los niños del cuento de Singer, la fuerza para enfrentarse a la muerte de su padre y la miseria que le rodea. Y al terminar de leer el relato algo nos dice que está preparado para enfrentarse a los problemas de la vida. Y los poetas sólo escriben, como quería Joyce, para dar cuenta de esos instantes en que «la realidad se vuelve de pronto expresiva».

No es un problema de cultura o inteligencia sino de sensibilidad, de una aptitud innata para percibir esos instantes. Porque es verdad que lo poético tienen que presentarse, pero no lo es menos que si no hay nadie capaz de percibirlo pasará desapercibido. Los museos, por ejemplo, están llenos de objetos extraordinarios. Recuerdan mucho a los templos, nos obligan a caminar despacio, a permanecer en silencio, a contemplar lo que guardan con reverencia y temor. Sin embargo, tienen algo de cripta, de lugares donde están los objetos que han sido arrancados del flujo de la vida. Objetos que estuvieron en otro lugar, que fueron recogidos de las casas de los muertos. Y mirar esos objetos es restituirlos a los lugares a los que pertenecen. Las migas de pan, al bosque; el rostro de una muchacha dormida, a una estancia encantada; un zapato de cristal, al pie de la pobre Cenicienta. La vida depende de ese trasiego de migas, objetos de cristal y pequeñas llamas. Su esencia es la fragilidad. Un soplo puede apagar la llama, y un golpe quebrar el delicado cristal que guarda el elixir de la vida.

Veo ahora, en mi pensamiento, la imagen de un niño. Está quieto, acostado sobre una mesa de cocina. Acaba de morir y yo tengo seis años. Es el hijo de una de nuestras vecinas en el pueblo. Un niño hermoso, al que su madre adoraba, tal vez porque ya no tendría tiempo ni edad para tener otro más. Pero el niño enfermó y en apenas unos días había muerto. Fui a verle con mi madre. Estaba sobre la mesa de la cocina, entre cuatro cirios, pues entonces

tenían la costumbre de tumbar a los muertos sobre el suelo o una superficie dura, al objeto de que estuvieran rígidos a la hora de meterlos en el ataúd. La madre le ha vestido primorosamente, con el faldón de acristianar, y a mí me parece muy guapo. Pero se ha transformado en un niño de cera. Su rostro tiene una luz prestada, la luz que procede de los cirios que están a su lado. Una luz que no viene de él, que no nace del interior de su cuerpo.

Yo era un niño bastante miedoso y siempre me tenían que acompañar a la cama. Cuando mi madre no podía hacerlo lo hacía una chica que trabajaba en casa. No sólo la hacía llevarme a la cama sino que la obligaba a acostarse a mi lado y a contarme lo que había hecho. Pero siempre estaba cansada, y la bastaba con tumbarse en la cama para quedarse dormida. Y a mí me gustaba mirarla. Me acuerdo que chupábamos los fósforos y nos frotábamos con ellos porque así en la oscuridad nuestros cuerpos brillaban. El rostro de aquella chica desprendía una luz así.

Era el brillo de la Bella Durmiente. También ella era una comedora de fósforos, y esa fue la razón de que el príncipe se inclinara para besarla. En los cuentos sólo se habla de la luz. Las hadas resplandecen, los ojos de los recién nacidos son perlas, las melenas de las princesas cautivas brillan como el oro. La caperuza de Caperucita es en realidad una llama sobre su cabeza, y el zapato de Cenicienta está hecho de la misma sustancia que la luz. Un zapato de cristal es un zapato que deja el pie desnudo, que nos lo ofrece para que lo veamos. Habla del cuerpo del amor. Todos los cuentos hablan de cómo acercarse a él, de lo que hay que hacer para que no se vaya. En realidad, Cenicienta fue desnuda a la fiesta, por eso el príncipe se volvió loco por ella. O mejor dicho llevaba ese tipo de vestido que se hace invisible ante los ojos del que ama. Pero era una fiesta que tenía que abandonar. Por eso Luis Javier Moreno, en el poema que dedica a este cuento, nos dice que Cenicienta representa el difícil arte de perder.

Todos los que aman tienen que ser diestros en este arte, si no quieren morir de tristeza. Y creo que las mujeres de entonces eran más diestras en él que los hombres, porque nunca pudieron sentirse dueñas de nada. En mi casa no había niñas, pues éramos seis hermanos varones, pero abundaban las mujeres, y todas hablaban sin descanso: mi madre, las chicas de servicio, las hermanas y pri-

mas que las iban a ver, las vendedoras que llevaban sus productos a domicilio, las antiguas conocidas, la costurera. En aquel tiempo, gran parte de la ropa se confeccionaba en las casas. Se hacían los uniformes de las chicas, los delantales, los babis del colegio, y hasta las camisas y los pantalones. Una mujer nos visitaba dos veces por semana y se pasaba la tarde sentada ante la máquina de coser. Y, claro, donde había mujeres había conversación. Hablaban de sus novios, amigos y hermanos, de las próximas fiestas del pueblo, de los vestidos que se iban a poner, de limpiezas y niños. También se contaban las películas. Era una costumbre entonces muy en boga. Alguien veía una película y, si le había gustado, se la contaba a los demás. Y había verdaderas especialistas. Recordaban hasta los menores detalles, cómo eran los vestidos que llevaban sus protagonistas y los muebles que había en sus casas, las frases que se decían y la expresión de sus rostros en los momentos de mayor intimidad. Y yo disfrutaba escuchándolas. Era el mismo mundo de la fragilidad y el hechizo del que vengo hablando. Porque ¿qué eran su palabras? Un soplo, un mundo de insinuaciones y sobreentendidos. Los vestidos que se ponían para ir a la fiesta estaban hechos de palabras, y escucharlas era como verlas saltar a la pista para bailar y ver el mundo arder. Estaban hablando y de pronto veían a abrazarte, o se ponían a brincar. La vida era deseo no significado: ir al baile con los pies desnudos.

Y un día descubrí que una parte importante de ese mundo se refugiaba en la lectura. Lo supe a través de un libro. No fue el primero que leí, pero sí el primero que me trastornó de verdad. Se titulaba *El capitán Tormenta*, una novela de Emilio Salgari. Ya había leído otras suyas, especialmente las sagas de *El Corsario Negro* y de *Sandokán*. Tenía trece o catorce años, y eran sus heroínas las que captaban mi interés. Jamás olvidaré a Honorata de van Guld en la cubierta del barco una noche de tormenta, o el instante en que Sandokán herido, al despertarse, descubre a su lado a La Perla de Labuán. Las heroínas de Salgari eran muchachas valerosas y libres, capaces, como quería Isak Dinesen, de arriesgar su alma por un deseo. Y esa mezcla de romanticismo, generosidad y ausencia de miedo, hacía estragos en mi corazón adolescente.

El protagonista de *El Capitán tormenta* era un valeroso capitán cristiano, en tiempos de las Cruzadas. La novela trataba de

esas viejas contiendas entre cristianos y musulmanes por el dominio de los Santos Lugares, y estaba llena de colorido y acción. Pero contenía una sorpresa que sólo bien entrado el libro se desvelaba: el valiente capitán era una muchacha. Una muchacha que había abandonado la seguridad de su mundo para internarse, disfrazada de hombre, en aquel otro lleno de pesares y zozobras, donde esperaba reunirse con el ser que amaba. Y todo cambiaba a partir de ese descubrimiento, pues ya no se trataba de asistir a sus aventuras guerreras sino a esas otras más íntimas e indefinibles, que eran las aventuras de su propio corazón.

Ese libro me enseñó que en la literatura debe haber una historia secreta tras la aparente, y que leer tiene que ver con la aventura de desvelarla. También que el único tema de todas las novelas que existen es ese cuerpo tan deseado como esquivo que es el cuerpo del amor. Para eso leemos, para sorprender el delicado curso de sus pensamientos y anhelos. Honorata de van Guld, La Perla de Labuán, la muchacha que se ocultaba tras las ropas varoniles del capitán Tormenta, fueron los primeros capítulos de esa historia secreta que desde entonces no he dejado de buscar al leer.

Era el reino de lo frágil, el reino del zapato de cristal de Cenicienta, de la caperuza de terciopelo de Caperucita Roja, de las migas pan de Pulgarcito, del beso de la Bella durmiente. Todos esos objetos pertenecen al reino de la fragilidad. Tienen la cualidad de crear a su alrededor un espacio de visión, de transformar el mundo en epifanía. El beso hace que veamos temblar los labios de la muchacha dormida; la caperuza, el rostro alegre de la niña; las migas de pan, el bosque; el zapato de Cenicienta, su cuerpo transfigurado por el deseo. Se confunden con esas llamas de que antes hablé. Se sitúan en el lugar de la vida. Hablan del huevecillo en su nido, de su misterio.

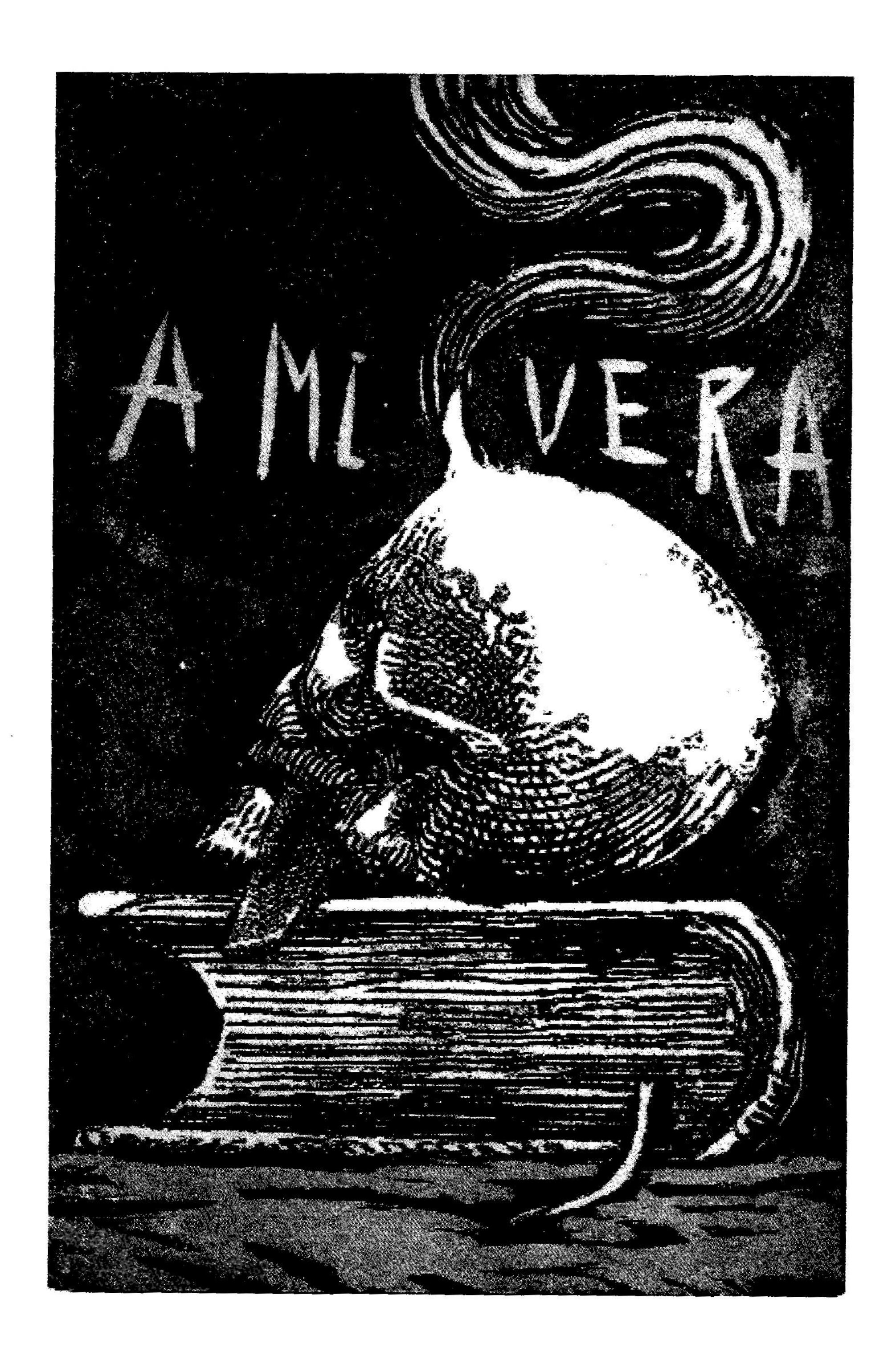
El lector pertenece al mismo reino. Su figura se confunde con la del Licenciado Vidriera, el personaje de la novela de Cervantes. A causa de un hechizo pierde la razón, y en su locura se cree de vidrio. Su temor a que alguien pueda llegar a quebrarle si le toca, le hace apartarse de todo y dormir en los pajares y los campos abiertos. La noticia de su locura se corre por toda Salamanca, y la gente acude a hacerle preguntas, que él responde con lucidez y atrevimiento. Pierde la razón, pero se vuelve sabio. Y eso es la

novela a partir de ese momento un conjunto de atrevidas reflexiones acerca del hombre, sus necesidades, sus dejaciones, sus locuras y sus imprevistos encantos. Cuando alguien le pregunta una vez que quién había sido el más dichoso del mundo, él contesta que Nadie. *Nadie hace a su padre, nadie vive sin crimen, nadie está contento con su suerte, nadie sube al cielo.* Y otra vez afirma que el que sirve a una comedianta *en una sola servía a muchas damas juntas, como era a una reina, a una ninfa, a una diosa, a una fregona, a una pastora, y muchas veces caía la suerte en que sirviese en ella a un paje y a un lacayo, que todas estas y más figuras suele hacer una farsante.* Lo extraño de esta novela es que cuando el licenciado recupera la razón, todos dejan de hacer caso, como si algo en ellos les hiciera sentir que verdad y locura van extrañamente de la mano.

El lector sufre un hechizo semejante, y basta con ver la imagen de uno de ellos para comprobar que también pasa por una forma de locura. Está apartado, en silencio, no le podemos tocar. Y sin embargo, esa fuga de lo real, ese apartamiento, le permite encontrar las palabras que necesita para iluminar las cosas. Es lo que hacen los grandes poetas. Toman las palabras comunes, las que nosotros utilizamos para entendernos y componen con ellas poemas o historias que guardamos en nuestra memoria.

André Tarkovski tiene una película titulada *Stalker*. Transcurre en un extraño territorio, que llaman la Zona, donde se dice que tuvo lugar el descenso de una nave extraterrestre. Desde entonces es una tierra maldita, que el ejército protege y aísla. Nadie puede entrar, y el que lo hace se arriesga a ser abatido por los disparos de sus guardianes. Pero hay hombres que desafían esa prohibición, pues se dice que en ese territorio hay un extraño cuarto donde se cumplen los deseos. Y la película narra como un escritor y un científico, tras contratar a uno de esos guías, se internan en la Zona tratando de acercarse a ese cuarto misterioso. Superan muchas dificultades pero cuando están muy cerca no se atreven a seguir adelante. Tienen miedo de sus propios deseos, pues ¿acaso sabemos cuáles son, y qué pasaría si se cumplieran? El temor les hace retroceder, y el guía regresa desesperado a su casa. La exposición a la Zona le ha transformad en un Stalker, un ser especial incapaz de integrarse en el mundo. Incluso su hija ha nacido con

ese estigma. Es una niña extraña, que no habla y que ha nacido sin pies. En las últimas escenas vemos a Stalker llorar. Se lamenta de que los hombres hayan renunciado a esas grandes preguntas que han constituido durante siglos su más íntima razón de ser. Y, momentos después, vemos sola a la niña. Está en la cocina, y tiene la cabeza cubierta con un pañuelo. Es muy bella y recuerda, por su ensimismamiento, a una de esas figuras que aparecen en los iconos bizantinos sobre un fondo de oro. Parece cansada y apoya su cara sobre la mesa. A su lado hay tres botellas. La niña se queda mirándolas y una a una empiezan a deslizarse sobre la superficie de madera. Es ella quien las mueve con su pensamiento. Es la niña más frágil del mundo y, sin embargo, en ella hay un poder extraordinario. Las botellas se mueven sobre la mesa, porque una niña se lo pide, pero esto no la salva de la tristeza. Es una escena perturbadora, puesto que nos ofrece a la vez el milagro y su sinrazón. *Podemos andar sobre las aguas, pero no tenemos adónde ir*, eso es lo que dice el rostro de la extraña niña a quienes la miran. Y nada expresa como ese rostro el frágil misterio de la literatura y de la vida ©


A MI VERA


Mesa
revuelta


¡UY!
¡UY!
¡UY!

El reto de la novela de género

Carme Riera

Me propuse escribir una novela negra como un reto personal. Me apetecía tratar de demostrarme a mí misma que era capaz de adentrarme en ese género y salir airosa. Pero para ello, antes de empezar a escribir comencé por leer a los autores consagrados, también a otros por consagrar, tanto nacionales como internacionales. Necesitaba aprender las reglas y los trucos y nada mejor que hacerlo con los maestros, cuyos nombres omito porque la lista sería interminable.

Mientras iba leyendo me daba cuenta de las exigencias que comporta el género al que no era nada aficionada, tal vez porque lo consideraba un mero pasatiempo a la altura de los crucigramas y al que apenas me había asomado, y cuando lo había hecho, de adolescente, me había limitado a las obras de Agatha Christie. Sin embargo, a mi entender, las novelas de esta autora no son precisamente negras sino policíacas ya que se basan en la búsqueda del asesino y aunque a menudo, gracias a la estupenda intuición de miss Marple, lleguemos a desentrañar los móviles del crimen, descartando uno por uno a los presuntos implicados, Christie se queda ahí y no profundiza más. Por eso, tras releerla, descarté a doña Agatha porque lo que a mí realmente me interesaba era crear no solo una trama policíaca sino ir más allá y mostrar las relaciones que esa trama tiene con la sociedad y como a menudo los aspectos oscuros o corruptos de la realidad subyacen a los motivos de los criminales. De ahí, por ejemplo, que las propuestas de Donna Leon o de Enning Mankell --por citar a dos autores famosos, a los que descubrí durante mi perio-

---

Carme Riera: *Naturaleza casi muerta*. Alfaguara. Madrid, 2012.

do de aprendizaje– me interesaran más. Leon y Mankell, en cada una de sus novelas, denuncian un determinada situación y suelen meter el dedo en el ojo de la realidad, aunque entre sí el comisario Brunetti y el detective Wallander no tengan mucho que ver.

Así que cuando me puse manos a la obra, pude hacerlo con conocimiento de causa y teniendo claro que en la novela negra hay una serie de reglas que uno no puede saltarse porque si se las salta ya no está escribiendo novela negra. Entre esas reglas, la principal es conseguir que la trama funcione dosificando, en la medida de lo posible, las pistas, sin dar gato por liebre, guardando los conejos en la chistera sin sacarlos jamás, manteniendo a la vez la intriga al cien por cien, sin despistarnos y tratando, en cambio, de despistar al lector para conducirlo hasta el final, prendido en las mallas del relato, sin que adivine cómo va a acabar pero sin engañarle nunca.

Quiero decir con eso que en la novela negra, quizá más que en cualquier otro tipo de novela, no se puede dejar ningún cabo suelto y eso requiere una gran pericia y un gran ejercicio de contención, que no sé si he sido capaz de conseguir en *Naturaleza casi muerta*. De ahí que, al terminar de escribirla, pensé en que no volvería a repetir semejante experiencia nunca más. Ahora, sin embargo, ya no estoy tan segura, puesto que he hecho buenas migas –aunque ninguna de las dos cocinemos– con la subinspectora Manuela Vázquez, bautizada con ese nombre para homenajear al creador de Pepe Carvalho, probablemente el detective más famoso de la literatura en lengua castellana y guiñarle el ojo a Andrea Camillieri, el padre del comisario Montalbano, que toma su nombre de Montalbán, segundo apellido de Manuel Vázquez.

Por otro lado, el acontecimiento del que parte *Naturaleza casi muerta*, tiene que ver con un hecho real, la desaparición del estudiante francés Romain Lannuzel, estudiante Erasmus de la Universidad Autónoma de Barcelona, en la que trabajo, ocurrida en noviembre del 2007. Desde entonces nadie ha vuelto a saber nada de él. Por consideración a Romain y a su familia, no quise fabular sobre su caso, de manera que me inventé otro, la desaparición del rumano Costantinu Iliescu, también estudiante Erasmus en mi

universidad. Elegí un rumano porque uno de los aspectos sobre los que quería llamar la atención era el de la xenofobia, tan actual, y también por mi simpatía por Rumanía, un país manchado por la dictadura de Ceausescu, y más concretamente aún, por el afecto que siento por mi traductora al rumano, Jana Matei.

Situar la novela en un lugar muy conocido como es la Universidad Autónoma me permitía, en primer lugar, incorporar al género negro el tema de la novela de campus tan tratado en la literatura anglosajona y, en cambio muy poco por estos pagos y, en segundo lugar, por no tener que documentarme, como tuve que hacer para poder escribir otras novelas. Por ejemplo, antes de empezar *En el último azul*, me pasé cinco años revolviendo archivos inquisitoriales. La cercanía al medio y al ambiente, la facilidad con que podía referirme al mundo universitario que conozco bien, no en vano llevo toda mi vida ya bastante larga en la enseñanza, me permitía también ser crítica con esa realidad y observar sus contradicciones. Considero que la enseñanza sigue siendo la gran asignatura pendiente de nuestra democracia y por eso me apetecía tratar de la «negrura» de la cuestión ©


CON TINO

Por qué un detective no se casa jamás

Marta Sanz

Porqué 1: política y retórica

El amor reverencial, el fanatismo, la lujuria que me inspiran la novela enigma y la novela negra –Wilkie Collins, Conan Doyle, Chesterton, Leroux, Chandler, Christie, Hammett, Hadley Chase, Vernon Sullivan, Innes, Highsmith, Simenon, Malet, Vázquez Montalbán, Camilleri...–, se contraponen al aburrimiento ante la frase hecha, ante una literatura que se alimenta de rutinas, que no asume riesgos, que se escribe con el objetivo de complacer a unos lectores a los que no se trata como tales. La figura del lector se confunde con la figura del cliente y la violencia de la realidad –la violencia del mercado– cristaliza en una retórica literaria confortable: un discurso de seducción que intento desactivar con propuestas narrativas como *Black, black, black* o como *Un buen detective no se casa jamás*. Creo que esa pequeña rebeldía frente a las convenciones y a las fórmulas es la mejor manera de rescatar el espíritu de denuncia del género negro, y el virtuosismo, el arte de prestidigitación, el innegable componente moral de las primeras novelas enigma. Escribo en términos generales y también esta novela en particular, porque me inquieta el mundo, su estado de salud, y las palabras que sirven para contarlo.

Porqué 2: los lectores y un editor

Cada día es más difícil publicar un libro. Cada día es más difícil encontrar ese lector al que un determinado escritor se dirige.

Marta Sanz: *Un buen detective no se casa jamás.* Anagrama. Barcelona, 2012.

Ese lector que interpreta el texto y descubre facetas de un libro que ni siquiera su autor conoce bien. Detalles plausibles. Un lector capaz de descodificar el núcleo y los márgenes connotativos de la palabra escrita. He tenido la suerte de dar con un editor que, además de ser uno de esos lectores sagaces, trabaja para que yo me encuentre con el tipo de lector que merezco. Para lo bueno y para lo malo. Una de las razones de la existencia de *Un buen detective no se casa jamás* tiene que ver con el apoyo de Jorge Herralde. Escribo porque tengo un editor. Y porque busco a un lector con quien comunicarme, en quien reconocerme o negarme. También escribo porque no puedo evitarlo. Esta novela y todo lo demás.

Porqué 3: la fobia a los preceptos y la consagración de la desnudez –literaria–

Un buen detective no se casa jamás es un axioma. Una recomendación. Un hecho indiscutible. Es el epifonema con que Raymond Chandler pretende resumir las estrategias que deben vincular sentimentalmente a los personajes en las novelas de detectives. Chandler habla del amor-odio que el detective siente hacia la mujer fatal. Habla de que la atracción e incluso el afecto deben ser impulsos que coloquen al detective en situaciones de peligro. Siempre en el filo de navaja. A punto de despeñarse. El amor es un sentimiento que acrecienta y expone la vulnerabilidad de un héroe que es un antihéroe que es un héroe. El detective no puede disfrutar de una seguridad afectiva. No puede comprarse un chalecito adosado con jardín y una secadora. No puede amar a una mujer con delantalito blanco que le prepare palitos congelados de merluza para cenar. Chandler era un tipo muy inteligente y un magnífico escritor. Pero quizá no debería haber dado instrucciones. Quizá hubiera sido mejor que permitiese a cada escritor buscar sus propias fórmulas. A mí me gustan los escritores ilegales. Los que se saltan las normas de circulación de la literatura canónica y no piensan en los efectos secundarios de una borrachera. Me molesta la preceptiva literaria. Ya sea la preceptiva de los cursos de *creative writting*, la de Chandler o la de Luzán. Y en *Un buen detective no se casa jamás* se me notan las

ganas de escribir un libro que contradiga algunos tópicos de moda sobre el estilo literario. Por ejemplo, el de que la desnudez y/o despojamiento retórico casi garantizan la eficacia y/o intensidad expresivas. Mantras. Mantras. Mantras. *Trending topics* de un estilo que se convierte en estilismo. Hay maneras de escribir que resultan amaneradas y barrocas en su exageración del silencio. A veces echo de menos los adjetivos. Cada historia ha de buscar sus propias palabras más allá de las consignas. Es un proceso, la indagación que exige la escritura y la interpretación de cada obra... En *Un buen detective no se casa jamás* la impasibilidad y el silencio son dos formas de la exageración, pero además las metáforas se extreman para transmitir la idea de que no podemos vivir solo dentro de las metáforas, de que la vida no son solo los textos que la componen y de que, como apuntan Marguerite Yourcenar y Alice Munro, de lo que andamos faltos es de realidades. Las imágenes se radicalizan para marcar la diferencia entre el mundo y sus palabras, entre la realidad y sus representaciones, entre lo tangible y sus códigos, para contravenir la consigna posmoderna de que nuestra única preocupación ha de ser el lenguaje, sus mentiras, su capacidad para construir metarrelatos que son ficciones que pasan por una verdad que no existe o que se puede medir con raseros diferentes. En *Un buen detective no se casa jamás* se opta por un estilo que no permite olvidar al lector que lo que se trae entre manos es literatura: un estilo verborreico, a veces soez, impertinente, sensual, donde el lenguaje se coloca en un sitio que no es el previsible. Por eso, en la contra de la novela se apunta que «esta novela es una mujer que se pinta los labios por fuera, lleva el rímel corrido y tiene un aire a la loca de Chaillot». Escribo esta novela porque confío en la dimensión liberadora de las palabras frente a su efecto alienante, clónico, tranquilizador, balsámico. Porque es urgente pensar a la contra, cortar el nervio. Escribo porque me gustan las palabras. Y no quiero tener que andar toda la vida justificándome por esa preferencia. Esa debilidad. Esa perversión. Escribo porque me gusta jugar al *scrabble* e inventar historias a partir de las palabras que se han quedado sobre el tablero. Como Ilse, uno de los personajes gemelares de esta novela en la que no hay casualidades, sino los efectos y las causas que los desencadenan.

Porqué 4: el amor y la lucha de clases

En mis libros, de una forma o de otra, siempre he hablado de amor. Hay dos formas de amor que me interesan especialmente: el amor como ausencia, como historia de fantasmas, como pérdida, como reproche y letra de bolero; también me interesa el amor como lucha de poder, como seducción, como ejercicio de dominación y de violencia. Como la historia de un asesinato. Como el lugar en el que, como dice mi amigo Carlos Pardo, uno es menos él mismo que en ningún otro: en el amor se descubre que uno está hecho de los que habitan en él. El amor nos transforma en Frankensteines de doble naturaleza amable y destructiva: es posible reconocerse cálidamente en los otros, pero también se puede escuchar voces que chocan contra las paredes de la cabeza y, desde dentro, pugnan por matarte. Me interesa el amor como historia de vampiros. El amor como *doppelgänger* y como relación amo/esclavo. Peter Pan sometido –asesinado– por su sombra. El acuchillamiento de los espejos. Narciso. El amor como ese espacio donde queremos creernos las mentiras que nos dicen: la fidelidad o la abyección del criado que necesita sentir que el señor lo ama y lo respeta. Escribo porque amo y respeto. Porque existen legítimas modalidades del rencor y porque a veces conviene escupir en la sopa y morder la manita que te da de comer. Escribo en general y también este libro porque, como dice Warren Buffet, la lucha de clases aún existe. Y la van ganando ellos.

Porqué 5: las hadas y los sapos

Un buen detective no se casa jamás es una novela. No sé si es una novela negra, aunque en ella aparece un detective, se cometen algunos asesinatos, hay desapariciones y revelaciones, conversaciones en la piscina, una trama misteriosa. Si tuviéramos que clasificar esta novela dentro de un género temático, quizá sería más conveniente ponerla junto a los cuentos de hadas: un país de nunca jamás, un castillo, un zapatito de cristal, un banquete de celebración, varios espejos, espejos dentro de espejos,

reconocimientos y deformaciones en la proyección de la imagen, un padre ausente, la madrastra, una mandarina podrida, los disfraces de la bruja y de las princesas, las pieles del asno, el viaje, el alejamiento, un Pepito Grillo que es como una mosca cojonera, un conjuro, la interpretación de un mensaje en clave, quizá un mapa, la bella que duerme en el bosque o en la consulta del podólogo. Los fetiches de los cuentos de hadas están casi todos presentes en esta novela. Y toda la perversión en el relato amoroso que aporta ese imaginario: el adulterio, el incesto, la represión sexual, el hedonismo culpable o castigado, la necrofilia o el vampirismo afectivo, la recreación de una femineidad espesa y de una atmósfera mórbida. Escribo porque me gusta experimentar con los límites de los géneros literarios. También escribo porque quiero saber qué significa ser mujer u hombre en el mundo de hoy.

Porqué 6: Zarco y yo

Arturo Zarco, Paula Quiñones y yo hemos leído lo mismo. Las mismas películas nos han hecho gozar. A Olmo aún le quedan algunos textos por descubrir. Es un privilegiado. A Zarco y a mí se nos saltan las lágrimas de alegría con Henry James, Nabokov, Gombrovich, Chandler, Lewis Carroll, los hermanos Grimm, Hitchcock, Fritz Lang, Chabrol... Escribo esta novela porque a Zarco y a mí nos conmueven las mismas cosas. Vivas o pintadas.

Porqué 7: la habitación de al lado

El crimen es banal. Yo escribo sobre el crimen que tiene una raíz económica. En *Un detective no se casa jamás* hay otra forma de crimen: la inhibición, la impasibilidad, el exceso de pulcritud. El miedo a mancharnos las manos. A la metamorfosis social e íntima. Por eso, en esta novela casi todo lo importante sucede en la habitación de al lado. Porque hay lugares hacia los que no queremos mirar. Porque nunca somos protagonistas de

lo épico. Porque a menudo somos impasibles. Como escritores, como lectores, como ciudadanos. Escribo porque estoy viva y necesito decir algunas cosas. Entenderlas mientras las voy escribiendo. Incluso denunciarlas. Vengo de los otros, salgo de mí, me busco en los demás. Escribo porque creo en la utopía. Pero no en Dios

Virgilio Piñera. Centenario de un maldito

Abilio Estévez

Es inevitable que recuerde con claridad la última noche de 1978. Vivíamos entonces en un mundo que creíamos inmóvil. Teníamos la ingrata impresión de que la vida sería para siempre aquel lugar oscuro, displicente, inútil, en el que nos habían puesto a sobrevivir. Celebrábamos la Nochevieja porque después de todo estábamos vivos, disfrutábamos de las alegrías de la amistad y nos negábamos a dejar morir algunos ritos. Allí, en la casa de la calle Galiano, que muchos años atrás había sido una de las calles más elegantes de La Habana, nos reuníamos a escondidas con Virgilio Piñera. Éramos sólo cuatro personas las que intentábamos festejar el inicio de un nuevo año. La casa parecía una alegoría de nuestra vida: larga, estrecha, lúgubre, sin ventanas: había sido un estudio fotográfico en la segunda década del siglo XX. Para la «fiesta», contábamos con un poco de whisky japonés (sic), un buen vino rosado húngaro, y bastante té negro con limón (Piñera era abstemio). Recuerdo que en un momento de la noche, después del consabido juego de dominó y de la conversación dispersa, que huía cuidadosamente de cualquier tema serio, que no abordaba la literatura, mucho menos la política, y con el humor cáustico que lo caracterizaba, su extraordinaria habilidad para profetizar, el escritor declaró que en treinta y cuatro años se celebraría por todo lo alto su centenario. Dadas las circunstancias, el presagio no podía ser más audaz, tampoco más absurdo. Hacía poco más de un año que la Seguridad del Estado nos había prohibido que nos viéramos. Por su amistad conmigo, a Piñera se le había tachado de «desviar ideológicamente a la juventud, de corromperla». Asimismo, se nos había impedido regresar a Villa Manuela (Piñera la

había rebautizado como «la Ciudad Celeste»), la casa del pintor Yoni Ibáñez. No sin mucha pena, y sin horror, dejamos de ir a la gran quinta arbolada de las afueras de La Habana, donde nos reuníamos, nosotros, el «cogollito» habanero, y se conversaba, se bebía champola y se leían poemas y cuentos. Allí, en aquella casa extraordinaria, Piñera dio tres conferencias también extraordinarias, una sobre Baudelaire, otra sobre Julián del Casal y una tercera sobre José Lezama Lima. Después, fue la dispersión y el miedo y la sensación de que entrábamos en una caverna sin salida y sin fulgores. No obstante, hacia finales de 1978, la propia policía había tenido la condescendencia de devolver al escritor sus libros inéditos, incautados un año atrás. Esta devolución, sin embargo, no impedía que el autor de *Cuentos fríos*, *La carne de René*, *Pequeñas maniobras*, *Electra Garrigó*, *Una broma colosal*, *Aire frío*, y tantos libros fundacionales, indispensables (y no sólo para la cultura cubana), continuara vagando por la ciudad como una sombra, desecho en impalpabilidad, casi muerto, fantasma de sí mismo. Y eso que su humor y su capacidad de predicción, no le alcanzaron para comprender que sería la última Nochevieja de su vida. Como se puede apreciar, teníamos poco que festejar aquel fin de 1978. ¿Debo repetir que nunca creímos que llegaría el momento de salir de semejante encierro, que nunca se llegaría a conmemorar por todo lo alto ningún centenario? No nos dimos cuenta de que ni el mundo era tan inmóvil, ni nuestra vida podía permanecer idéntica para siempre. Aunque nos pareciera mentira, el tiempo transcurriría y los sucesos, la historia, a pesar de toda su aparente fijeza, se precipitarían, a veces para mal, otras veces para bien. De modo que finalmente han pasado treinta y cuatro años, y tanto La Habana como Miami (las dos capitales de Cuba) se aprestan a conmemorar por todo lo alto el centenario de un escritor sorprendente y fantasmal llamado Virgilio Piñera. Sospecho, incluso, que se le está recordando más de lo que él mismo, irónicamente o no, pudo imaginar. Es decir, han llegado las que consideró «dudosas reparaciones de la posteridad». Puestas en escena, coloquios, discusiones, ediciones de revistas... Todo parece poco para celebrar los cien años del nacimiento de uno de los escritores más grandes, también más desconocidos, incluso marginales, con una de las obras más coherentes y deslumbrantes de la literatura

cubana y latinoamericana. Hasta sus enemigos, o los llamados amigos que tuvieron la implacable prudencia de volverle la espalda en sus últimos años, acuden con premura al coro gozoso de las alabanzas.

Cuando conocí a Virgilio Piñera a mediados de 1975, yo era un joven de veintiún años, quería ser escritor y estudiaba Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad de La Habana; él era un escritor de sesenta años, que, por una desdichada conjura histórica, política (caudillismo latinoamericano con hábito marxista), había entrado en la última y peor etapa de su vida. Luego de un fugacísimo entusiasmo con la revolución triunfante, había comenzado para Virgilio Piñera su inevitable desencuentro con el poder. Y si el desencuentro es con el poder absoluto, se pueden deducir las absolutas consecuencias. Como siempre fue beligerante (Lezama Lima lo llamaba «la oscura cabeza negadora»), o lo que es lo mismo un moralista al modo baudeleriano, un hombre que concedía una altiva importancia al «dar fe» («El mundo se divide en dos grandes mitades –escribió en su ensayo «El secreto de Kafka»– si lo miramos desde el ángulo de la personalidad: el de los que tienen fe y el de los «que dan fe»... [...] Los primeros reciben el nombre de seres humanos; los segundos, de artistas), Virgilio Piñera no se dejó hechizar, salvo por un brevísimo tiempo, por lo que Raymond Aron tuvo el acierto de llamar «el opio de los intelectuales». Es de sobra conocido su brevísimo diálogo con Fidel Castro en aquel temprano encuentro de la Biblioteca Nacional en 1961. Quizá se haya relatado en repetidas ocasiones la «conversación» que comenzó con el joven jefe revolucionario, que hizo ostensible su poder al dejar una pistola sobre la mesa, y el escritor maduro, asustado, tembloroso, de vuelta ya de tantas batallas, que fue capaz, sin embargo, de ponerse de pie y decir que tenía miedo, que se decía que la cultura iba a ser manejada y que él tenía miedo. Como todo el mundo sabe, de esas reuniones resultó un discurso titulado *Palabras a los intelectuales*, del que hizo historia una frase musoliniana que ha sido, hasta hoy, la guía forzosa en la política cultural cubana: «Con la revolución, todo; fuera de la revolución, nada». Guillermo Cabrera Infante, presente en el encuentro de la Biblioteca (en rigor uno de los protagonistas, puesto que el detonante de aquellas reuniones había sido la censura de la película

PM, sobre la noche habanera, realizada por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal), ha relatado aquel instante, que ya ha pasado a la historia y ha alcanzado la categoría de mito, en una divertida y hermosa evocación de Virgilio Piñera y José Lezama Lima, titulada «Tema del héroe y la heroína», de su libro *Vidas para leerlas*. También Juan Goytisolo ha recordado este suceso en unas páginas hermosas, «Valentía y honradez», en el número 114 (octubre de 2009) de *República de las Letras*. Más recientemente, el periodista y escritor Alejandro Armengol, en la ponencia titulada «Elogio de los cobardes», aparecida en la revista digital *Encuentro por la cultura cubana*, ha escrito: «En realidad, las *Palabras a los intelectuales*, debiera llevar como subtítulo «Respuesta a Virgilio Piñera»». También sería justo destacar, que aquella conducta del escritor, de una extraordinaria valentía (a pesar de su apariencia temerosa), frente al líder de la revolución, es el resumen y acaso la culminación de una vida y de una manera de entender, «profesar» la literatura, la actitud, *l'engagement* , de un intelectual que asumió una relación ética (conflictiva por ética) con la literatura, con su literatura, con su rebeldía y su voluntad de «dar fe», o lo que es lo mismo destacar que «el móvil último que moviera a su autor fue el de una invención estrictamente literaria, producto de una enfermedad que se llama literatura, como la de la seda del gusano o la de la perla de la ostra» («El secreto de Kafka»).

Desde muy pronto, apenas llegado a La Habana, desde la lejana Camagüey, donde vivió su adolescencia, Virgilio Piñera fue un escritor a contracorriente. Fue, en efecto, la «oscura cabeza negadora». La obra que poco a poco Piñera fue levantando, así como la postura que esa obra exigía, lo condujeron a los márgenes inevitables. Era allí, en esos límites, donde quizá sintió que su obra alcanzaba su razón, su demostración, su verdad última. Desde temprano su obra, y la postura de libertad que su obra exigía, lo condujeron a unas esquinas incómodas donde él acaso se sentía cómodo. El de marginal, por supuesto, es un término problemático. Parece difícil que un autor se considere marginal a sí mismo. Como ha visto Juan José Saer en unas bellísimas páginas sobre la literatura argentina, «cada autor, por la esencia misma del arte literario, postula su obra como un intento de englobar la existencia

en su conjunto. En realidad, es la tradición oficial la que crea a los marginales, como la Iglesia a los herejes». Piñera fue un hereje. Siempre. Se situó en el «afuera», en el más allá de cualquier lugar común o de «oficialidad», literaria o no. Amigo y antagonista de Lezama Lima, publicó en las revistas *Espuela de Plata* y *Orígenes*. Se le puede considerar incluso un origenista sólo si se acepta su modo oblicuo de serlo, su modo independiente, libre, disconforme, negador, anti-lezamiano y anti-todo-lo-que-significara-acomodación. Hereje no sólo poético, puesto que era el único agnóstico de entre todos esos poetas, y de una homosexualidad abierta, sin disimulo. Vicente Cervera y Mercedes Serna, en la edición a los *Cuentos fríos* y *El que vino a salvarme*, de la colección Letras Hispánicas, de la editorial Cátedra, han puesto énfasis en un temprano ensayo, bastante poco conocido y publicado por Piñera en la revista *Espuela de Plata*, en 1940. Se titula «Poesía y crimen» y en él Piñera ataca a «los sementales de frases hechas», a «las palabras que se ordenan según las castas en un espectáculo de tramoya celestial». Es decir, atacaba la tiranía poética de Lezama. Si se piensa en el magisterio indiscutible que Lezama Lima ejercía sobre el grupo de poetas católicos que se reunía en su torno y publicaba en *Espuela de Plata* y luego en *Orígenes*, se comprenderá el atrevimiento, la beligerancia (liberadora) de dicho ensayo. Como respuesta al catolicismo de *Espuela de Plata*, como respuesta a la delectación en lo que él considera una manera cómoda de crear, publicó en 1942 la revista *Poeta*. Sólo dos números, no tuvo dinero para más, pero en sus dos editoriales titulados «Terribilia meditans», dejó clara su postura estética, o sea ética: «Dejémonos ya de frases, de lemas, de *ex-libris*, de prólogos, de manifiestos... Están hechos de lo hecho, de lo acabado, repujado o cincelado; de lo que se encaja u obliga. Gran necesidad de la patada de elefante, a ese cristal hecho para el anhélito de los ángeles. Después de la patada, la reconstrucción del cristal, gránulo a gránulo, proclamar que sólo es posible la cordura para la demencia o la suma por la división». Un año más tarde, en 1943, Piñera publicó un largo poema que cayó, y sigue cayendo, como una impetuosa pedrada en las aguas de mansas e indulgentes de un cierto modo de entender la cubanidad. *La isla en peso* es, en efecto, no sólo uno de los mejores poemas que se hayan publicado en Cuba, sino uno

de los mayores intentos de dar una «patada de elefante», de destruir un cristal para reconstruirlo, de desmitificar y remitificar la Isla. Como era de esperar, no fue comprendido. También como era de esperar, fue gozosamente atacado. Famosa miopía, por ejemplo, la lectura del crítico y poeta Cintio Vitier, que entendió (o no entendió) este poema como «autoexostismo», «agnosticismo», «resentimiento cultural», «festín de existencialistas», «retórica, pulpa, abundancia podrida, lepra del ser, caos sin virginidad, espantosa existencia sin esencia». También, al cabo del tiempo, nos ha permitido otro modo de analizar y entender la Isla. En 1948, cuando se estrenó su pieza *Electra Garrigó*, escrita seis años antes, tuvo lugar un verdadero escándalo en La Habana. La empobrecida crítica teatral, no estaba preparada para aquel replanteamiento del mito griego, aquella «cubanización», o banalización, aquel demoledor estudio de la familia cubana, en donde no hay héroes, ni dioses, ni fatalidades, ni erinias, ni salvación, ni condena, ni premios, ni castigos. Donde no hay nada más que hechos, puro vacío y pura frialdad de los hechos. Y no sólo eso, claro está. Con esa pieza, abrió una puerta, fundó nuestro teatro. Lo puso al nivel de cualquier teatro del mundo. Se adelantó, incluso, al absurdo de Ionesco. El escritor cubano Antón Arrufat ha visto cómo, después de *Electra Garrigó*, descubrimos que podíamos hacer cualquier cosa sobre un escenario. En ese año del estreno, hastiado y asfixiado, enfrentado a todos, se fue Piñera a Buenos Aires. Allá se había ido antes, en 1942, a donde llegó el mismo día en que Perón accedió a la presidencia, y donde permaneció en un exilio voluntario de doce años. Allá encontró (porque aunque no existan los dioses, a veces los no-dioses despliegan sus raros designios) al escritor Witold Gombrowicz. La amistad, exaltada por una extraordinaria complicidad, por una visión semejante del hecho literario, unió al exiliado polaco (enfrentado a Borges y al grupo de la revista *Sur*), con el cubano dispuesto a enfrentarse siempre a las opresiones de cualquier cofradía. Fue presidente del comité de traducción de *Ferdydurke*. En la revista *Anales de Buenos Aires*, publicó un ensayo célebre sobre el tantalismo de la literatura argentina. De estos años, ha quedado una nota de Adolfo Bioy Casares, que puede dar idea, no sólo del ridículo machismo del autor de *La invención de Morel*, sino, además, de la impresión

«difícil» que Piñera podía provocar. «A la noche –escribe Bioy– comen en casa dos maricas cubanos de la revista *Ciclón*: Rodríguez Feo, el director, y Virgilio Piñera, el secretario de redacción. Rodrígez Feo es rico, buen mozo, menos literario que su amigo (...), Piñera es delgado, con cabeza de perro flaco, de empuñadura de paraguas; es modosito, silencioso y un poco lúgubre...»

Nunca hubo complacencia en la obra de Piñera. Ni hubo otra complacencia en Piñera que entregarse a su obra. No hubo más encanto que el que podía crear el frío, el vacío, el absurdo, el horror, y, por supuesto, el escribir. Ni en sus tres novelas, ni en sus poemarios, ni en sus cuentos extraordinarios (seiscientas páginas en la edición de Alfaguara de 1999), ni en sus piezas teatrales (setecientas páginas en la edición de Letras Cubanas de 2003), se hace otra profesión de fe que no sea estrictamente literaria. La obstinación de Piñera, ese tenaz sentido histórico, esa fusión entre carne y literatura, provocan un añadido de admiración, si se tiene en cuenta que se habla aquí de un escritor que, lo reitero, en los últimos once años de su vida, no publicó y no vio sus obras representadas. Allí donde otros hubieran desistido, o se hubieran sumido en el desencanto, él persistió. La mejor respuesta de aquel hombre, que había sido borrado de la vida cultural cubana, fue recluirse en su ilusorio *Vivarium* y pasar los tiempos oscuros (como en definitivamente había hecho siempre) del único modo que supo o pudo: imaginando, escribiendo, creando mundos extraños, absurdos, fantásticos, o lo que es lo mismo, vidas alternativas. En diez años de muerte civil, dejó dos libros de cuentos, un poemario, ocho obras de teatro. Es difícil dar mayor testimonio de lealtad literaria. Pocos como él para hacernos entender la frase de Friederich Rückert, aquella de que la perla es la enfermedad de la ostra En cierta ocasión me dijo (nunca lo he olvidado), que la literatura era «la única pasión fría». Intentar comprender esta aparente paradoja, puede servir de mucho.

Las obsesiones literarias de Piñera casi no variaron con el tiempo. Léase, si no, las primeras narraciones, léase «La caída», ese cuento en el que los que se despeñan se fragmentan; «El caso Acteón» donde los personajes se confunden en «una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término»; o, más evidentemente, en «Un fantasma a posteriori»; o cuando el

protagonista de *Pequeñas maniobras*, ese personaje pequeño, triste, afantasmado, se dice que «no basta con decir que la vida es bella, hay que probarlo». Para realizar esa comprobación, el argumento lógico piñeriano consistió en una reducción al absurdo. De ahí la persistente dificultad de su obra para abrirse paso hasta hoy, el hecho de que aún en la actualidad permanezca cercana a los márgenes, a pesar de cuánto nos revela del mundo, de nosotros, y de nuestra relación con el mundo, a pesar de cuánto ilumina. Virgilio Piñera continúa sin el reconocimiento que merece. Alguna verdad debe de gritarnos, que no nos gusta, que no queremos escuchar. No se propuso halagarnos. No condescendió con las argucias de la benevolencia. Ni con la artimañas de los prejuicios y los tópicos. Su pasión era, o es, fría; su frialdad, apasionada. Su literatura nació de una duda permanente, de una certeza no menos permanente, de una implacable exploración de lo que se toma por verdad, y de un denuncia de la impostura, del fingimiento, del *larvatus prodeo*. También de la soledad, de la angustia y del miedo. Y nació, al propio tiempo, de su fragilidad y de su fuerza. Merece, pues, que celebremos su centenario como él ya sospechó en aquella Nochevieja de 1978, la última de su vida ©


Punto de
vista


SON
TONTOS

La vida alucinada

Antonio Lucas

MANUEL CABALLERO BONALD ACABA DE PUBLICAR *ENTREGUERRAS* (SEIX BARRAL), UN LARGO POEMA QUE MEZCLA MEMORIA E HISTORIA, CONFESIÓN Y REFLEXIÓN, Y QUE ANTONIO LUCAS DEFINE EN ESTE TEXTO COMO «LA CONSUMACIÓN DE UNA MIRADA QUE CUANDO SE ABALANZA SOBRE LA VIDA LA HACE MÁS COMPRENDIBLE, AUNQUE SEPA QUE SÓLO SE PUEDE ESCRIBIR CON LA PALABRA QUE HUYE», COMO DIJO RUBÉN DARÍO.

Resultaba difícil de creer que después de *La noche no tiene paredes*, el penúltimo de sus libros de poemas, José Manuel Caballero Bonald abandonase la escritura. Aquella sentencia funeral que anunciaba cuando se le requería información sobre algún quehacer literario en marcha no podía cumplirse. Menos si se trata de un autor que ha desarrollado la tercera etapa de su ancha obra –la que inicia *Manual de infractores*– extremadamente en gracia con la palabra. Así que como «lo que no puede ser no puede ser y además es imposible», que adivinó Rafael «El Gallo», Caballero Bonald ha seguido huroneando en el idioma y así ha resuelto ese poema fastuoso titulado *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas.*

Un galope de más de 3.000 versículos que nace de la formulación sumergida que es todo calambre poético, todo extravío que remata su fiebre en la necesidad de decir y saber decirlo. Una especie de temblor del sentido a través del cual se revela el inconsciente del lenguaje, por expresarlo a la manera de Georges Perec. Trae *Entreguerras* una música de calentura. Algo así como una lumbre de vida que sólo es posible repasar con la ansiedad con que se escucha el crujir de los voltios en un transformador de gran potencia. Estos versos traen a un escritor que gasta modales de zahorí de sí mismo, chamán que no ha perdido la hermosa desenvoltura de mirar más adentro de las cosas. Caballero Bonald toma

su biografía como medida para extraer de la experiencia una épica de lo diverso. Todo aquello que cifra a un hombre en su atavío de máscaras. Tejiendo y destejiendo su identidad. Sus demonios. Sus desvaríos. Sus certezas. Sus pasiones. Sus desafectos. Su silencio de bosque consumado. Su maciza levedad. Sólo es posible esta expedición desde el pulso alucinatorio que pespuntea *Entreguerras*, esa larga secuencia dividida en capítulos y donde lo testamentario colisiona con una forma de articular el verso que tiene algo de profecía, que difunde hacia fuera el cuadrilátero espiritual donde el escritor repasa su biografía: «La porción más borrascosa de unos años que ya no/ reconoces como tuyos», afirma en el cuarto movimiento del libro.

El ritmo es poderoso, con instantes de enorme musicalidad (casi de hipnosis melódica), junto a otros necesarios en que la velocidad del idioma queda rebajada a un sutil orden de voluntad enumerativa. La ausencia de signos ortográficos, de puntos y comas, redobla el carácter deslizante de la lectura, la capacidad de cómitre de las palabras sobre su propio significado. Y todo esto se exhibe, con vigorosa maestría, como un feliz hallazgo que viene de la vanguardia para que aquí acondicione el clima del largo poema sin perder la noción de que uno de sus estribos más sugerentes es esa sensación de estar fuera de control, como un derviche, rondando la vida por sus extremos, asistiendo a la formulación de la lengua en combustión hasta dar con la cumbre de una conciencia naciente, que es la del poeta mismo revelándose. Transfiriendo en símbolo emocionado y atroz el almacenaje de su memoria. Pues vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible por no golpearse (Perec, de nuevo).

Y es ahí, en la forma de asumirse uno mismo y lanzarse contra la presunta (y fallida) estabilidad del mundo, donde encontramos con nitidez la raíz principal de la escritura de José Manuel Caballero Bonald, la semilla de su conciencia poética. No es la vanguardia exactamente, ni el simbolismo, sino el romanticismo el que actúa de motor interior y exterior, como territorio de exploración de todos los agravios. Sólo desde esa certeza es posible acceder al otro espacio de confección moral que descifra el complejo mundo íntimo del autor de *Diario de Argónida*: lo barroco como la suma de desequilibrios sucesorios, la culminación de un

estilo donde se saturan las formas renacentistas y se violenta la gramática para acceder a los límites del idioma, a su envés, a su condición expiatoria, de sacramento que desacralizado. En ese sentido, nada extraño al hondo malabarismo poético de Caballero Bonald desde *Las adivinaciones*. Ya en el primer estadio de su poesía hay una voluntad de otredad, de quebrantadura dentro de las líneas precisas que demarcan los rieles de su generación, la del 50. El autor busca más allá de esa insuficiencia denominada realidad. Y en tal camino, el poema se sitúa también en la condición de mito. Acercándose así a las tesis del solipsismo, en el sentido de que todo lo que se ve es producto de la imaginación.

Entreguerras o De la naturaleza de las cosas (en claro homenaje a Lucrecio), no levanta acta de una existencia, sino que busca en sus avatares la distinción neta y proclama el desgarramiento y la dialéctica que se revela al fin como un laberinto de espejos. A esa espeleología responde este largo poema donde se cruzan los instantes reconocibles (la llegada del poeta a Madrid, la complicidad con los «compañeros de viaje», el amor, las lecturas, Jerez de la Frontera, el sur, las ciudades levíticas de la emoción, la actualidad trascendida, la dictadura, los agravios ideológicos del presente...) con aquellos otros que responden a estados de conciencia que constituyen el fundamento del pensar de Caballero Bonald. O sea, no sólo el aguafuerte evidente y tantas veces aterrador del hombre, sino la feliz «ilegalidad» de hacer del recuerdo el «imposible verosímil» que aullaba Aristóteles, siempre por encima de lo que denominamos tercamente verdad. Todo es relativo y de eso uno se da cuenta cuando ya se está en el molde de la edad que anuncia el «regreso». Cuando los residuos de la memoria dan calibre, sitio y tono a nuestra única fortuna.

lo que queda después de que un perfume se ha extinguido
es también lo que ahora mal que bien trato de rememorar
esta tenue volátil impresión de que el albur de estar
viviendo todavía
viene a ser un remedo una maldita copia de tantas
ambiciones aplazadas
el trampantojo aquel que sugería la purificación a través
del mal

todo lo que remite al centro del vacío al borde
insubsistente de la nada

La textura del texto y la mirada abarcadora asumen su cumbre de significado en el sentido circular de *Entreguerras*, en ese viaje de la semilla a la semilla. Allá donde el poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Y de algún modo viene a restaurar la vida. A rehabilitar lo que de mutilado tiene el hombre, cuanto hay en él de mortal irrevocable. Pero no se trata de dar aquí cuerda a los recuerdos, a una hilatura de anécdotas y pasos entrechocados. No. La travesía de Caballero Bonald no es estrictamente confesional. También tiene mucho de reto estético. De batida por todo aquello que una existencia revela cuando ésta ya anda muy cumplida, muy patrullada. Y no renuncia a la extirpación de la claridad si lo oscuro sirve para romper lo rasante de una biografía relatada como secuencia capaz de disputarle «sus bazas a la muerte».

Al final, apuntando hacia esa conclusión abierta de Valentín Roma, la poesía también puede ser el modo en que malgastamos la pereza. Incluso el recuento literario de nuestras peripecias puede que no sea más que la gestión de nuestra desidia. Esas sospechas son también parte de la sustancia que compartimos con este hondo texto y sus vaivenes sucesivos. Un largo decir a solas donde la extraordinaria voz que le da forma nunca llega resignada. Puede que haya un derrumbe en todo hombre, una derrota en cada concepción moral del mundo. (De nosotros dentro del mundo). Pero, por decirlo con Claudio Rodríguez, en los poetas verdaderos no cabe la doma. Y el de José Manuel Caballero Bonald es aquí un territorio donde se abre en canal la experiencia de vivir frente a esa tentación tan extendida y vulgar de cifrar una colección de secretos:

cierro las negras puertas de la historia los cartapacios del pasado
de todo lo demás no queda nada
apenas el guarismo desigual irrestricto de unas privadas
entreguerras
el monocorde olvido el tiempo el tiempo el tiempo
mientras musito escribo una vez más la gran pregunta
incontestable

¿eso que se adivina más allá del último confín es aún la vida?

Y es que se trata, como apunta José-Carlos Mainer, de un poeta insurrecto. De aquel que no cree en la escritura como un mecanismo de facilitación, sino como una búsqueda sin equilibrio, como una forma de riesgo que no acepta la evidencia. Como un itinerario sin rumbo cierto que no consiste en sacar de nosotros lo poético, sino en subrayar la legítima ambición de «nombrar lo innombrable y decir lo indecible» (Octavio Paz). *Entreguerras* es, más que un estado lírico, la consumación de una mirada que cuando se abalanza sobre la vida nos la hace más comprensible, incluso aceptable, revelando a la vez que ésta sólo se puede decir «con la palabra que huye», como intuyó Rubén Darío. Hay algo de «summa» en esta navegación con la que José Manuel Caballero Bonald confirma su despedida de la poesía. Estamos ante un texto revelador donde el poema también alcanza su temperatura extraordinaria desde la cumbre de la música, con los sonidos de las palabras, desde esa forma de adivinación de lo insólito que que fatalmente desemboca siempre en la reapertura del pasado.

Pero no estamos ante un poeta de nostalgia congelada, sino ante el testimonio de un creador de extrema densidad. Ya en el punto exacto de la soledad y la rebelión necesarias para saber que la poesía cambia pero no progresa ni decae. Las que progresan y decaen son las sociedades. Es esta una estela de intuiciones e insurgencia por la que antes aduvieron Juan de Mena y Góngora, Rimbaud y Latréamont. Voces vivas en días de palabras muertas. Esos poetas objetivos que van del mundo al alma, los que parten del exterior para interiorizarse. Como hace Caballero Bonald con una enunciación poderosa, desbocada en ocasiones, purificada otras. Capaz de darle sentido y horma nueva a la simultaneidad de lo recordado y lo vivido, hasta hacer de lo montruoso de la vida un aullido, un reposo, un bálsamo también... Hasta hacer del movimiento potencia, de lo vivido impulso trascendente, del poema una gramática que nunca desemboca en una sola imagen final. Por eso este gran poema de recuento y adiós remata con una palabra de principio: vida


MUDAS, MODAS,
Y MODOS

La eucaristía y el retrete: truco y espejismo ideológico en el primer Miguel Hernández

Guillermo Carnero

1. El subsuelo literario de *Perito en lunas*

Desde sus primeros pasos en el regionalismo a lo Gabriel y Galán y Vicente Medina, Miguel Hernández asumió la condición de *pastor poeta*, es decir de *ingenio lego* dotado de las facultades innatas capaces de suplir, en su genialidad, la ignorancia y la pobreza. Esa condición intentó explotarla primero entre sus paisanos[1] y luego en Madrid, tal como demuestran las entrevistas de Ernesto Giménez Caballero y Francisco Martínez Corbalán[2], ante quienes adoptó una doble y contradictoria imagen: trajeado y casi de etiqueta, por una parte; cabrero y *en su barraquica* por

---

[1] Véase el artículo de José Mª Ballesteros, «Pastores poetas» – *Voluntad* (Orihuela) nº 7, 15 de junio de 1930, pág. 5 –; también el prefacio de Juan Sansano al poema «La bendita tierra» de Miguel Hernández – *El Día* (Alicante), 15 de octubre de 1930, pág. 1 –, donde se distingue a Miguel del «improvisador de cuartetas chabacanas», es decir, del también pastor poeta y vate de Ocaña, Julián Sánchez Priego. Sin contar con su precedente no se entiende que Giménez Caballero llame a Miguel «nuevo» poeta pastor.

[2] «Un nuevo poeta pastor», *La Gaceta Literaria* 121 - *El Robinsón literario de España* 5 (15 de enero de 1932), págs. 10-11; facs. III, Vaduz, Topos & Madrid, Turner, 1980; Francisco Martínez Corbalán. «Dos jóvenes escritores levantinos: el cabrero poeta y el muchacho dramaturgo», *Estampa* nº 215 (20 de febrero de 1932), pág. 42.

la otra. Al iniciar ese viaje, Miguel había sido despedido por Ramón Sijé en un artículo de llamativa cusilería publicado en el *Diario de Alicante* de 9 de diciembre de 1931[3].

Tras el noviciado regionalista, Miguel adoptó la poesía pura y el consiguiente Neogongorismo[4], momento al que corresponde *Perito en lunas*, en un contexto constituido asimismo por la greguería, el Creacionismo y el neopopularismo de los años veinte, y por la obra temprana de la Generación del 27, a la que Miguel deseaba asimilarse.

Sin entrar ahora en la diferencia y posible compatibilidad entre las directrices puristas emanadas de Henri Bremond y de Paul Valéry, y dejando a un lado la metafísica psicológica del primero, en la realidad de la escritura un poema puro se distingue por la concisión y el minimalismo referencial, que dan lugar a una percepción de tipo instantáneo y a una sensación visual de estampa o de bodegón, en la que está fundada la posible y discutible rotulación del Purismo como *Cubismo literario*.

Además de eso, y en la estela de Valéry, el Purismo es el arte de las emociones frías, y así lo percibió un fedatario tan inteligente del espíritu de su tiempo como Azorín: cuando reseñó *Jacinta la pelirroja*, en ABC de 11 de diciembre de 1929, reconoció en los poemas de Moreno Villa una estética de «cartabones y tiralíneas» y «una alquitara donde entra, por una parte, el mundo sensible, y sale por otra ya perfectamente depurado de sensibilidad»; y casi un año antes, al ocuparse de la primera edición de *Cántico* de Jorge Guillén, en el mismo *ABC* del 17 de enero, le vino a la

---

3 Un treno pedigüeno que incluye a Miguel entre los «pobres poetas desconocidos, que sufren, pregonando una vez más la servidumbre de la inteligencia», y lo imagina entristecido y soñador al crepúsculo, apoyado en una palmera. Exaltado y enfático exclama Sijé: «¡Que se nos muere el poeta. ¡Que se ahoga!». Los textos citados de Ballesteros y Sansano no son menos melifluos.

4 He tratado de este asunto en «*Arácnido confuso*: Purismo y Neogongorismo en *Perito en lunas*», capítulo del catálogo de la exposición, coordinada por el prof. José Carlos Rovira, *Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional & Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, págs. 57-67. La coherencia del presente texto exigirá en algún momento recordar algo de lo allí expuesto.

mente una habitación de cuatro paredes encaladas, «las cuatro paredes que albergan la santidad o la poesía lírica [...] después de los primores y las maravillas arquitectónicas», supongo que del Modernismo. No es menos certera en este orden de cosas la reseña de *Cántico* publicada tres días después por Jaime Torres Bodet en *Excelsior* de México[5]:

> Al lirismo de hoy la realidad demasiado presente le repugna. Por eso le hiere la forma de los objetos que enriquecieron la utillería teatral de la retórica modernista y, siguiendo la fuga de Juan Ramón Jiménez hacia el dominio de la fantasía interior, busca su verdad en la desnudez de los conceptos puros y juega con abstracciones, en una delicia de perfumes y de ecos que hace del poeta una especie de matemático impar, susceptible de contener un mundo de realidades cuantiosas en la fórmula de una sola ecuación feliz o en el círculo de una sola metáfora perfecta. [...] Y si la aridez de su [de Guillén] abstracción hace desear, por contraste, la cálida temperatura sensual de García Lorca, advertimos que, a la segunda lectura, la fantasía del lector empieza a ceder, como la hoja del otoño, a la PUREZA DE LO FRÍO, y se recrea dentro de este cielo de estanque en que, para decirlo con sus propias palabras, «el agua desnuda / se desnuda más».

No es necesario recordar aquí la tradición censoria que acompañó la memoria de Luis de Góngora desde el mismo siglo XVII, y se robusteció en el XVIII y el XIX hasta llegar al XX como un dogma indiscutible, ni la significación o la crónica de la reivindicación de 1927; sólo conviene destacar, echando mano de testimonios de indiscutible relevancia, que el Gongorismo fue entonces percibido como una prolongación o extrapolación del Purismo. Así dirá Dámaso Alonso que Góngora redujo al mínimo el asunto del poema para dar paso a un entramado de metáforas nunca subordinadas a la representación directa de la realidad o de

---

[5] Torres Bodet, Jaime. «La vida y el espíritu. Poetas nuevos de España: Jorge Guillén», *Excelsior* (Méjico), 20 de enero de 1929, pág. 1.

las emociones[6]; y Federico García Lorca[7], que el gran barroco cordobés «amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables». Miguel conoció sin duda los textos citados de Dámaso y Federico; no pudo, en cambio, tener acceso a otro testimonio que de todos modos merece aducirse porque expresa inmejorablemente la incidencia del discurso gongorino en Miguel Hernández: el capítulo de *Lenguaje y poesía* donde Jorge Guillén señala que «lo que nos conduce a Góngora es su terrible pureza», la perfección del enigma bello elaborado por eliminación, en cuanto en su obra «queda prohibido el lenguaje directo, evocar una cosa mediante su simple nombre propio», de tal modo que «lo gongorino se identifica a lo jeroglífico»[8]. Hubo de estimular a Miguel[9] la voluntad gongorina de convertir toda realidad

---

[6] Véase «Claridad y belleza de las *Soledades*», *La Gaceta Literaria* 9 (1 de mayo de 1927), pág. 2, facs. vol. I, Vaduz, Topos & Madrid, Turner, 1980; Góngora, Luis de. *Soledades*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, págs. 7-36; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, págs. 66-91. También «Góngora y la literatura contemporánea», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 1932, extraord° Homenaje a Miguel Artigas, II, págs. 246-284; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, págs. 540-588.

[7] «La imagen poética de don Luis de Góngora», conferencia pronunciada en Granada el 13 de febrero de 1926 y reproducida, partida en dos, en dos publicaciones murcianas: «En torno a Góngora», *Suplemento literario* de *La Verdad* n° 52 (23 de mayo de 1926), pág. 1, facs. ed. Francisco J. Díez de Revenga, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1990; «En torno a Góngora», *Verso y Prosa* n° 6 (junio de 1927), pág. 3, facs. ed. del mismo, Murcia, Galería Chys, 1977; *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1963, págs. 62-85.

[8] *Language and poetry*, Harvard University Press, 1961; *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999, págs. 309-336. Lo citado, en pág. 325 de esta última edición.

[9] Tenía la obra de Góngora a su alcance en el tomo 32 (1854) de la Biblioteca de Autores Españoles, y el *Polifemo* en la edición de Alfonso Reyes (1923). No creo que dejara de interesarse, en el período de gestación de *Perito en lunas*, por las publicaciones a que dio lugar el centenario de Góngora: los *Romances* y las *Soledades*, en edición respectivamente de José Mª de Cossío y Dámaso Alonso (ambas 1927), y cinco años más tarde (1932) las *Obras completas* en edición de Juan e Isabel Millé Giménez. Añádanse a todo ello los números monográficos de las revistas del 27: *Verso y Prosa* (n° 6, junio de 1927), *Litoral* (5-7, octubre de 1927), *La Gaceta Literaria* (n° 11, 1 de junio de 1927, y también núms. 7, 8

en arquetipo de belleza, en el sentido de asimilarla y luego superarla, con lo cual me refiero a la característica más llamativa de la época de *Perito en lunas*: transustanciar metafóricamente no sólo lo nimio y sencillo, sino también lo sórdido, e incluso extender esa sordidez al ámbito religioso.

2. Lo selenita y lo lunático

Perito en lunas es un libro difícil por la elección de asuntos insustanciales y mínimos, la laberíntica construcción del lenguaje, la voluntad de crear enigmas y la transustanciación, a ultranza y con dejo humorístico, de lo cotidiano y lo vulgar, incluso lo obsceno y lo escatológico, a todo lo cual ayuda la estructura cerrada de la octava ¿Cómo hemos de entender el título? El verso 7º de la octava XXXV lo contiene, y antes el 5º ha distinguido dos lunas: «una imposible y otra alcanzadiza». La segunda, la «luna de la era» (verso 2º), siendo la hogaza cocida en el horno, ha de simbolizar la realidad cotidiano y a ras de tierra; la primera, la vocación poética embellecedora de esa realidad. Pero al mismo tiempo, y como veremos en seguida, Miguel juega asimismo con la proyección metafórica de la taza del retrete como luna.

Muchos lectores y críticos han sentido ante *Perito en lunas* una mezcla desconcertante de deslumbramiento, extrañeza, decepción e irritación. Al aparecer el libro, Miguel fue acumulando desengaños al leer las críticas, casi todas frías y asépticas (Pedro Salinas, Rafael de Urbano, Pedro Mourlane Michelena, Antonio Oliver Belmás), y una francamente adversa (Alfredo Marquerie); sólo dos afirmativas con cierto entusiasmo (José Ballester y Pedro Pérez Clotet)[10].

---

[10] José Ballester. «Perito en lunas», *La Verdad* (Murcia) 29 de enero de 1933, pág. 4; Juan José Domenchina. «Anunciación y elogio de un poeta», *La Voz* (Madrid) 25 de noviembre de 1935, pág. 2; Alfredo Marquerie. «Don Armando Palacio Valdés y sus *Tiempos felices*. Del verso nuevo en Levante», *Informaciones* (Madrid) 15 de febrero de 1933, pág. 2; «P» [Pedro Mourlane Michelena]. «Hernández Giner, Miguel. *Perito en lunas*», *El Sol* (Madrid) 6 de junio de 1933, pág. 2; [Antonio Oliver Belmás]. «*Perito en lunas...*», *Presencia. Cuaderno de Afirmación de la Universidad Popular* [Cartagena] II.2 (febrero de

José Ballester, en *La Verdad* de Murcia, encomiaba el « buril maravilloso, con la soltura del maestro» de Miguel, y la habilidad con que había logrado hermanar «elementos contemporáneos y *bouquet* gongorino». Para Pérez Clotet (en la revista *Isla* y luego en *La Verdad*), Miguel tenía en la realidad sólo «una vaga referencia» destinada a ser la base de «un magnífico alarde de excelso y concentrado lirismo» en «octavas de luz gongorina, tersas y trabajadas». También en *La Verdad*, Rafael de Urbano, en un artículo impreciso y ambiguo, veía en *Perito en lunas* un libro meritorio y renovador, propio y digno de su época, «con giros desconcertantes pero atrayentes». La reseña anónima (¿de Pedro Salinas?) en *Índice Literario* encuadraba el libro en la conmemoración neogongorina de 1927, si bien considerándolo poco inteligible y alejado de su modelo. La de Pedro Mourlane Michelena [firmada «P.»], aparecida en *El Sol*, calificaba los poemas hernandianos bellos pero «arcanos». La telegráfica nota – 32 palabras – de Antonio Oliver Belmás en *Presencia* de Cartagena, 1934, definía el libro como «poesía para cultos», turbadora y desconcertante para los no iniciados. La reseña de Alfredo Marquerie en *Informaciones* (dedicada también a Armando Palacio Valdés) afirmaba: «Sometida sin duda a depuración y cultivo la flora poética del joven pastor, fue injertando poco a poco lo erudito en lo popular. [...] Hay efectivamente en su poesía algo de curso estudioso, de lección gongorina, bien aprendida – pero lección al fin – que no puede confundirse con la espontánea destreza. [...] Al dejarse arrastrar por la influencia gongorina se nos oscurece o extravía. Y es que la poesía no consiste en eludir el nombre de las cosas, sino en expresarlas del modo más puro y nítido, con la mayor y más clara resonancia emocional». Algo más tarde, en 1935 y en *La Voz*, Juan José Domenchina, en un artículo repleto de estúpidos juegos de palabras, repasaba las publicaciones de Miguel hasta la fecha, para concluir que «merece la atencion y el estímulo de los amigos de la verdad y de la belleza».

Sobre la imagen del primer Miguel Hernández pesaba como una losa la casi indescifrable oscuridad de ese primer libro. Es clásico a ese respecto un artículo de Gerardo Diego y 1960, alejado en el tiempo pero inmejorablemente representativo de la recepción de *Perito en lunas* en el momento de su aparición. Gerardo

afirma que «la carga de arbitrariedad y el prurito de alejar el lenguaje directo son tan extremados que la responsabilidad del lector hay que endosársela en parte al poeta». «No creo – concluye – que haya un solo lector, que lo hubiera en 1933 tampoco, capaz de dar la solución a todos los acertijos poéticos que propone. Porque son acertijos en los que rara vez entrega disimuladamente la solución»[11]. La palabra «acertijos» es semejante a otras – «jeroglíficos», «adivinanzas» – que la crítica ha ido depositando, como coronas de dudosa gloria, junto al plinto de *Perito en lunas*. Así Marie Chevallier reconocía, junto al esplendor formal del ejercicio hernandiano, su vacuidad como «puro juego del ingenio, fútil a la larga y, digámoslo también, verdadero rompecabezas sin trascendencia poética», en suma «singular empobrecimiento de la lección recibida de Góngora»[12].

El truco de Miguel Hernández en *Perito en lunas* consistía en proponer al lector el siguiente juego: aludir, con voluntad manifiestamente desorientadora, a realidades insustanciales, cotidianas, vulgares o repugnantes, utilizando la artillería pesada del Barroco (léxico preciosista, sintaxis latinizante, transustanciación metafórica) y forzándola por abuso del ingenio de tal modo que produjera un resultado enigmático, aumentado por la eliminación de la mínima pista que podrían sugerir los títulos. Sin entrar en el comentario sistemático del libro, y limitándome a espigar algunos ejemplos, la semejanza propuesta en la octava I («Suicida en ciernes») entre la caída de un higo maduro desprendido de la rama, la de un cohete estallado y la zambullida de un nadador me parece remota o inexistente[13]. La octava X («Sexo en instante») y la XII, «Lo abominable», son de las más citadas entre las del libro. La primera nos cuenta una masturbación del autor; la segunda, al

---

[11] «Perito en lunas», *Cuadernos de Ágora* 49-50 (1960), págs. 26-27; *Miguel Hernández*, ed. Mª de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, págs. 181-183.

[12] Marie Chevallier. *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1978, págs. 15 y 23.

[13] El cohete sube aunque pesa, porque parte de su peso es el de la pólvora que lo eleva, y luego cae una vez ésta quemada, mientras el higo cae, pero sin haber subido previamente, a menos que interpretemos como tal la circulación de la savia; y cae verticalmente al suelo, mientras el nadador entra oblicuamente en el agua.

parecer, que después de orinar de pie defecamos sentados y ventoseando, de tal modo que el excremento oscuro cae sobre el retrete blanco, antes amarilleado por los orines. En parecido registro, la 22ª de las octavas excluidas trata de una mujer que orina y defeca al mismo tiempo.

Al margen de lo escatológico, parecen excesivas, disparatadas y traídas por los pelos la mayoría de las metáforas de *Perito en lunas*, con lo cual no producen la admiración que sí merece, en cambio, la taracea gongorina. Entre otros muchos casos que podrían citarse, llamar «el camello más alto de canela» a una palmera cuyo tronco termina, por arriba, en los muñones de las palmas cortadas, porque se lo supone, remota e inadmisiblemente a mi modo de ver, semejante a una Diana de Éfeso jorobada o dromedaria (V, «Palmera»); decir que el panadero «doma trigo» cuando amasa, y que «libra de un seguro naufragio negro» al pan porque lo saca del horno antes de que se queme (XXII, «Panadero»); llamar a las veletas «bakeres más viüdas» porque giran y son negras, como la bailarina Joséphine Baker, y están muy solitas allá arriba en sus pináculos (XXIV,«Veletas»). La enumeración podría prolongarse.

3. La ideología camaleónica del primer Miguel Hernández

Entre *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa* se extiende una época presidida ante todo por el teatro, y que en lo que a poesía se refiere resulta muy confusa por su cronología y su heterogeneidad literaria e ideológica. Entre los poemas a que me refiero figuran los publicados en *El Gallo Crisis*. En el nº 1 (1934), «Profecía sobre el campesino» parece una reconvención al proletariado agrícola cuando, obnubilado por ideas de «expropiación» y «emancipación», descuida el campo que produce el pan y el vino, ingredientes de la Eucaristía. Eutimio Martín[14] considera el poema una defensa del latifundio y la propiedad privada por el procedimiento de sacralizarlos identificándolos con Dios, sofisma que aparece igualmente en el artículo de Miguel «Momento campesino» (*La Verdad*, 8 de marzo de 1934). El nº 2 de *El Gallo Cri-*

[14] *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010, págs. 233-235.

sis (1934) incluye tres sonetos a la Virgen María, precedidos por un feto torpemente dibujado, que remedan la poesía sacra del Siglo de Oro; y «La morada amarilla», nuevo dislate agroeucarístico que lamenta que esté «la viña alborotada y la mies revuelta», e insta al campesino a «volver al pan, a Dios y al vino». En el 5-6 (1935), el «Silbo de afirmación en la aldea» repudia el tecnicismo, la irreligiosidad y el vicio de la sociedad urbana frente a los valores morales, la paz y el contacto con la naturaleza de la campesina. Así hablará Hernández de la ausencia de Dios en la gran ciudad, de la omnipresencia del pecado, de «hembras oliendo a cuadra y podredumbre», y pedirá a Dios que derribe la soberbia de los rascacielos como castigó a Sodoma y Gomorra.

En parecida tesitura, «Primera lamentación de la carne» muestra el conflicto entre deseo y religiosidad cuando, al hablar de «dictadura del cuerpo» y de «carne llena de infamias amorosas», manifiesta la disociación entre la autocensura del erotismo y la conciencia de su inexorabilidad; «Vuelo vulnerado» utiliza el motivo futurista del avión como pretexto para una alegoría de la desmesura humana, en una especie de mito de Ícaro cristianizado que describe el fallo mecánico y la caída del aviador soberbio que no tiene «el pino de salvación», o sea la Cruz redentora, al que agarrarse.

La iniciación de Miguel como dramaturgo se manifiesta en el seudo o semi auto sacramental, *Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras* (1934). Junto a la lectura de los clásicos, Miguel pudo deber su conocimiento del teatro del Siglo de Oro a las representaciones de la compañía itinerante «La Barraca», dirigida por Federico García Lorca, entre cuyos montajes estuvieron *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño* de Calderón, y *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, con figurines y decorados de Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y José Caballero. La primera de ellas figuró en la gira por Elche, Alicante y Murcia en diciembre de 1932 y enero de 1933, durante la cual conoció Miguel a Federico en casa de Raimundo de los Reyes. Mariano de Paco[15] ha señalado cómo en la década anterior a la

---

[15] «El auto sacramental en el siglo XX: variaciones escénicas del modelo calderoniano», Felipe Pedraza et al. (eds.). *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha, 2001, págs. 365-388.

guerra civil y en el contexto del experimentalismo vanguardista se produce una renovación del interés hacia el auto sacramental. *El gran teatro del mundo*, en adaptación de Antonio Gallego Burín y con música de Manuel de Falla, se representó anualmente en La Alhambra de 1927 a 1930, y luego, hasta 1935, en la catedral de Granada; y lo estrenó en diciembre de 1930 la compañía de Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid. Por otra parte, en la estela del auto se realizaron propuestas innovadoras; limitándonos a la zona de fechas entre 1925 y 1936, *El otro* de Unamuno, *Angelita* de Azorín, *Corpus Christi* de Gabriel Miró, *El hombre deshabitado* de Alberti, *El director* de Pedro Salinas y *Los caminos del hombre* de Ángel Valbuena Prat[16].

---

[16] *El otro*, escribió el propio Unamuno, «me ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación, del misterio, no problema, de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal. Aunque es claro que la fábula de la pieza, lo que se llama el argumento, no es mera alegoría. Como no es una mera alegoría la fábula de *La vida es sueño* de Calderón...»; y más adelante afirma que trata de «la verdad íntima, profunda, del drama del alma». Azorín, en el prólogo y en las notas del estreno de *Angelita* (mayo de 1930) llama «auto sacramental» a la obra, reflexión, abstracta y alegórica, sobre el tiempo y la distinción equívoca entre ficción y realidad, con insertos metateatrales. *Corpus Christi* fue un proyecto de adaptación por Gabriel Miró, con música de Óscar Esplá, de su cuento *Corpus*: quedó inacabado e inédito. Como Unamuno, Salinas llama «misterio» a *El director*, cuyos personales, netamente conceptuales, lidian asimismo con el problema de la identidad y la realización personal a través de la felicidad y el amor. Son obras todas ellas que creo más cercanas a Pirandello, Maeterlinck, Ibsen o Strindberg, que al teatro clásico español o el auto sacramental. En cuanto a Alberti, tuvo una intensa actividad como dramaturgo experimental desde 1925. Si bien *La pájara pinta* y *El colorín colorado* (1926) no tienen relación con el auto de Miguel Hernández, si podría atribuírsele a *Santa Casilda* (1930) y *El hombre deshabitado* (1931).Y también a *Los caminos del hombre*, de Ángel Valbuena Prat, obra de personajes mayoritariamente alegóricos (El Hombre, la Sabiduría, El Ángel de la Duda, El Dolor, la Muerte), sobre el combate en el intelecto y el corazón humano del instinto, la duda, la traición por la Iglesia de la enseñanza de Cristo, el conocimiento de Dios basado en la teología, la visión de la naturaleza y la fe. Véase Azorín. *Angelita, Obras escogidas*, III, ed. Miguel Ángel Lozano, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 171-236; Rafael Alberti. *La pájara pinta – El colorín colorado – Santa Casilda – Auto de fe – El hombre des-*

La naturaleza de la obra[17] ha de relacionarse con el contexto oriolano y las penosas circunstancias de un Miguel Hernández menesteroso y espoleado por el acuciante deseo, tras el primer viaje a Madrid, de ser reconocido como escritor y en especial como autor de teatro, el género que podía asegurarle fama y dinero. Es una época en que se siente frustrado por la pobreza y el fracaso de crítica y venta de *Perito en lunas*. Sólo la derecha católica de Orihuela podía ofrecerle audiencia, subvenciones, publicaciones y relaciones en Murcia, Alicante y Madrid, a través de sus medios de comunicación e instituciones (el semanario *El Pueblo Obrero* de Orihuela, los diarios *La Verdad* de Murcia y *El Día* de Alicante; el Círculo Católico, el Casino, el Sindicato de Obreros Católicos y el Ayuntamiento de Orihuela), y del patronazgo de personas destacadas y relevantes, como Luis Almarcha, José Martínez Arenas y Ramón Sijé.

Este primer ensayo dramático de Miguel Hernández está teñido de conservadurismo, por cuanto en él el debate moral entre la sensualidad y su autocensura da lugar a una condena del deseo doblada de curiosas concomitancias políticas. La primera parte de la obra transcurre en el «Estado de las Inocencias», introduciendo al Hombre-Niño, virtuoso por ignorancia de lo que supone alcanzar una edad adulta identificada con los pecados de la carne. Los padres le advierten de que el cuerpo «le estorba», y de que los sentidos se le volverán «traidores enemigos», como ministros y cauces del Deseo. Los personajes llamados Inocencia (vestida de

---

habitado, *Obras completas. Teatro*, I, ed. Eladio Mateos & Gonzalo Santonja, Barcelona, Seix Barral & SECC, 2003, págs. 3-228 y 603-649; Pedro Salinas. *El director*, *Obras completas*, I, ed. Enric Bou, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 1.149-1.202; Miguel de Unamuno. *El otro*, *Obras completas*, III, ed. Ricardo Senabre, Madrid, Turner – Biblioteca Castro, 1996, págs. 413-460; Ángel Valbuena Prat. *Los caminos del hombre. Auto sacramental alegórico*, en el volumen *2 + 4. Relatos de misticismo y de ensueño*, Madrid, Nuevos Novelistas Españoles, Hernández & Galo Saez, 1927, págs. 119-184.

[17] Eutimio Martín, en *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010, pág. 248, define el auto como «sermón alegórico en verso de la contrarreforma agraria». Véase también su artículo «Miguel Hernández: el filofascismo de su auto sacramental», *Anales de Literatura Española Contemporánea* 19.3 (1994), págs. 305-326.

espuma) y Amor (de palmera) se enfrentan al Deseo, un chivo repugnante por su olor a orines. Dando la razón a los temores paternos, los Sentidos declaran la guerra al Hijo. Miguel, trascendiendo el ámbito moral, los traza en figura de jornaleros que presentan exigencias a su amo, liberan al Deseo, antes inmovilizado por el Amor, para que los ayude a cautivar al Hijo, al que sacan de su sueño protegido por la Virgen, y le exigen aumento de jornal, amenazándolo con tomar venganza violenta: el Olfato esgrime una hoz, el Oído un martillo, y el Tacto vocifera contra el capital. Los Sentidos aprisionan a Amor e Inocencia, y el Hijo es cautivado por Deseo y Carne, que despiertan su sexualidad. A las recriminaciones de sus padres contesta el Hombre-Niño que se trata de una herencia biológica de la que él no es responsable, enlazando con la lamentación inicial del padre, que hubiera querido no transmitir a su hijo, dice, «mi carne llena de malicias».

La segunda parte transcurre en el «Estado de las Malas Pasiones»: los Sentidos, «en plan mitinero», niegan la existencia de Dios, proponen la huelga general, exigen igualdad y hablan de incendiar iglesias y desnudar monjas. El Hombre (Caín), incitado por Deseo, Carne y Sentidos, mata al Buen Pastor (Abel), que le ha propuesto conducirlo hasta Dios. La tercera, en el «Estado del Arrepentimiento», donde es asesinada la Voz-de-Verdad por la Carne y los Sentidos, que capitulan junto al Hombre con gran extrañeza del Deseo, que alude a los símbolos del comunismo y el anarquismo y no entiende que se puedan abandonar aspiraciones como la abolición de la monarquía y la instauración de la libertad republicana. El Hombre y los Sentidos sometidos y contritos se refugian en el regazo de Cristo; el Deseo exige la retractación del Hombre, que no consiente y es quemado vivo.

El auto tiene una evidente intención ideológica, ya que ha fundido en una síntesis conservadora la condena de la sensualidad y la de las luchas sociales: los obreros se equiparan a los vicios y su lucha reivindicativa a los pecados contra la pureza, a su vez identificada con el orden social; la revolución se identifica al pecado original y al fratricidio de Caín.

Es un lugar común en la crítica hernandiana el responsabilizar a Ramón Sijé de esta prehistoria ideológica de Miguel Hernández. Sijé dio en el nº 3-4 de *El Gallo Crisis* el artículo «El comulgato-

rio espiritual (hacia una definición del auto sacramental)», dedicado a *Quién te ha visto...*, donde puede leerse:

> El campo, en este aspecto dramático de la visión poética, es la prueba plástica de la existencia de Dios. Por la imagen se llega de nuevo al concepto, por el campo se llega a la tesis. Este auto sacramental de Miguel Hernández nos trae, pues, una tesis: una tesis sobre el problema de la gracia. Cuando el hombre [...] acude a pedir al pastor, en un tono de moderna sublevación social, su ganado y su riqueza, éste le dice: *amor siempre te estoy dando.*

Creo que habría que empezar reconociendo que el pensamiento de Sijé, embrionario y ambiguo, está llamado a desconcertar a quien se le acerque, porque consiste en un catolicismo visceral juvenil y en agraz, que no alcanza a construir una teoría del Estado desde sus presupuestos morales de índole religiosa. Marrast lo llama con razón «galimatías reaccionario»[18], aunque no parece que le convenga la calificación de «filofascismo» que le aplica Eutimio Martín en su citado artículo de 1994[19]. Según su editor e intérprete, José Muñoz Garrigós, Sijé rechazaba la violencia, el golpe de Estado y la dictadura, reclamaba una regeneración católica espiritualmente adquirida y no impuesta por la fuerza de un Estado confesional, y al mismo tiempo no podía asentir a los partidos de extrema derecha que, como Falange, le parecían excesivamente laicos [20].

---

[18] Marrast, Robert. «Ramón Sijé y el Romanticismo, o el arte del galimatías reaccionario», Serge Salaün & Javier Pérez Bazo (eds.). *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1996, págs. 51-57.

[19] El término parece impreciso e impropio: si el Fascismo es de *derechas*, no toda derecha es Fascismo. La derecha suele ser conservadora, a diferencia del Fascismo. El catolicismo de la aristocracia y la burguesía terrateniente no es propio del Fascismo, que suele ser irreligioso.

[20] En *Diario de Alicante* de 2 de octubre de 1931 escribía Sijé, bajo el título «Utopía y realidad españolas», que la meditación sobre la salvación de España ha de hacerse hincando la rodilla en tierra, remontándose a la rebelión de los comuneros, distinguiendo la institución monárquica de la «tiranía alfonsina», renunciando a «soluciones comunistas rusas» y teniendo en cuenta que «el

4. Tres burlas en una

Es difícil colegir con certeza cuál pudo ser el grado de convicción y sinceridad de Miguel Hernández en el momento de *Quién te ha visto...* Conviene recordar en este trance la octava XXX («Retrete») de *Perito en lunas*:

---

anarquismo en España [...] es ascetismo», todo lo cual – puntualiza en nota – se aproxima al pensamiento de Giménez Caballero (el fascismo a la italiana» y al de Ramiro Ledesma Ramos (el protofalangismo), sin equivaler a ninguno de ellos; el 20 de agosto de 1932, en el mismo periódico, el confuso artículo «Del antihéroe (Revolución y alzamiento)» parece condenar los golpes de Estado en general y en particular el de Sanjurjo, doliéndose sin embargo, en forma de ditirambo teñido de cursilería, de la sublevación de Fermín Galán. En *Cruz y Raya* de octubre de 1934 («El golpe de pecho, o de cómo no es lícito derribar al tirano»), Sijé considera que el cristiano debe ofrecer a Dios, como penitencia y expiación, el sometimiento a la tiranía, a imitación de los sufrimientos de Cristo en la cruz (Muñoz Garrigós, José. *Vida y obra de Ramón Sijé*, Murcia, Universidad, 1987, págs. 518-521, 554-556, 637-646).

En ese sentido resulta especialmente relevante el último párrafo de la sección «Verdades como puños» del nº 1 de *El Gallo Crisis*, pág. 25, pasaje que el Ayuntamiento de Orihuela hizo desaparecer del facsímil publicado en 1973. Escribía allí Sijé: «Oficiales de Correos y Telégrafos ocupan ya los puestos rectores del casi naciente fascismo hispánico. [...] Fascismo, pues, funcionarista: de abogados y marqueses [...] ¡Falange!..., bueno; falange, falangina y falangeta: un dedo. Para moldear el concepto de España se necesitan todas las manos del alma». Las alusiones son claras: Ramiro Ledesma Ramos era oficial de Correos y Telégrafos; Onésimo Redondo, abogado y funcionario de Hacienda; José Antonio Primo de Rivera, abogado y marqués de Estella desde la muerte de su padre don Miguel en el exilio, en marzo de 1930. Véase el comentario de Eutimio Martín, en *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010, pág. 131-132.

En *El Gallo Crisis* dio Ramón Sijé numerosas pruebas de su inquietud espiritual y del espejismo ideológico de ella derivado. Con la proclama del servicio al «Catolicismo eterno» se cierra la declaración de principios expuesta en «*El Gallo Crisis* y los sordos» (nº 2); un apartado de la sección «Las verdades como puños» (en el nº 3-4) reprocha a las mujeres haber perdido el pudor por obra del deporte al aire libre, los diabólicos artificios del modisto y el peluquero, el maquillaje y el cine, y la exhorta a volver a la ropa interior «cristiana, honesta y defensiva», desterrando la que hace «una serpiente de sus formas» para mover a lujuria hasta a los sacerdotes en el ejercicio de su ministerio. El último número (5-6) se cierra con un breve texto que llama a Madrid ciudad «siete veces triste», por los siete pecados capitales.

RETRETE

Aquella de la cuenca luna monda
sólo habéis de eclipsarla por completo,
donde vuestra existencia más se ahonda
desde el lugar preciso y recoleto.
Pero bajad los ojos con respeto
cuando la descubráis quieta y redonda.
Pareja, para instar serpientes, luna
al fin, tal vez la Virgen tiene una.

Creo que la interpretación apuntada por Agustín Sánchez Vidal[21] puede completarse, si no estoy equivocado, al traducir al castellano la octava como sigue: Sólo tenéis que eclipsar [oscurecer con vuestro excremento] por completo aquella luna de monda cuenca [limpia órbita o concavidad: la taza del retrete], desde el lugar exacto y oculto [el ano] donde más se ahonda vuestra existencia. Pero cuando descubráis esa luna quieta y redonda [destapéis el retrete], aunque sea para ensuciarla con vuestras heces, hacedlo con respeto, porque pudiera ser que la Virgen tuviera un retrete parejo [semejante] para habérselas con la serpiente, ya que se la representa sobre una luna en cuarto creciente y sobre la serpiente del pecado original, dominada gracias a la Inmaculada Concepción y a la consiguiente Redención. Se trata de una alusión a la conocida iconografía de la Purísima, que reproduzco en la versión de Juan Bautista Tiépolo.

La interpretación propuesta [22] descansa en un par de cosas. Primera, la obvia identificación entre serpiente y excremento. Segun-

---

[21] Miguel Hernández. *Obra completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira & Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe & Generalitat Valenciana & CAM, 1992, vol. I, pág. 798.

[22] Si estoy en lo cierto, el indudable ejercicio de ingenio de Miguel chirría en alguna ocasión. Me parece gratuito el adverbio «sólo», sin más función que la de relleno métrico; impropio decir que en el ano se ahonda la «existencia», cuando lo que se ahonda es la piel y la carne. Y sobre todo, grotesco el adverbio «por completo», puesto que para colmar la taza de un retrete haría falta el volumen de excremento equivalente a unos 15 decímetros cúbicos, o sea 15 litros de agua, y no creo que defecación tan copiosa, propia de un buey o un

da, el conocimiento por Miguel Hernández, que creo indudable, del significado del verbo *instar* como arcaísmo y tecnicismo jurídico. No se olvide que Ramón Sijé era estudiante de Derecho en la Universidad de Murcia, y que Miguel conocía a varios juristas, abogados y notarios de la Orihuela de su tiempo: Tomás López Galindo, amigo de Jesús Poveda, Carlos Fenoll y Ramón Sijé, en la época de la revista *Voluntad*; los asistentes a la tertulia del Hotel Palace (además de López Galindo y Sijé, el abogado Juan Bellod Salmerón y el juez José Olmedo); el abogado, exalcalde y diputado José Martínez Arenas. En cambio, no debe tenerse en cuenta lo que Miguel pudiera haber aprendido como pasante de los notarios José Mª Quílez y Luis Maseres, pues esos empleos fueron posteriores a *Perito en lunas*[23]. Volviendo a *instar*, significa lo siguiente: contradecir o impugnar; solicitar la aparición o manifestación de algo o de alguien; iniciar un proceso, o dejarlo abierto en espera de sentencia. Parece que Miguel, al tener en mente el enfrentamiento teológico entre la serpiente del pecado original y la Virgen María de la Redención, lo imaginó en términos judiciales.

En la charca de ranas de Orihuela [24] tuvo Miguel que alzar la voz antes de conseguir la capacidad de abandonarla; y mientras utilizaba hipócritamente a esas ranas, fue a su vez utilizado por ellas como *obrero domesticado*, en una mutua operación de dudo-

---

[23] Agustín Sánchez Vidal. *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, caps. 1 a 4; José Luis Ferris. *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Planeta, 2010 caps. 1 a 4 (1ª ed. Madrid, Temas de Hoy, 2002); Eutimio Martín. *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010, caps. I a XVI.

[24] Cecilio Alonso. «Fascismo, catolicismo y romanticismo en la obra de Ramón Sijé», *Camp de l'Arpa* 11 (mayo de 1974), págs. 29-33; Francisco Javier Díez de Revenga & Mariano de Paco. *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1981, y Alicante, CAPA, 1986; Eutimio Martín, artículo cit. de 1994 y volumen cit. de 2010, donde (págs. 128, 135, 149) escribe: «Fue el astuto Miguel Hernández quien se sirvió de Sijé – con quien no podía estar en modo alguno de acuerdo, ni ideológica ni humanamente – para poner el pie en el estribo del ansiado reconocimiento literario. Y rompió bruscamente con él cuando cuando consideró que ya no lo necesitaba. No sería la única víctima de una exigencia insuficientemente satisfecha [...] Cuando se apercibió de que por la vía del nacionalcatolicismo sijeano se negaba a sí mismo como hombre y como escritor, Hernández se alejó de tan nefasta compañía».

sa legitimidad moral. A su mecenazgo debió la publicación de *Perito en lunas*, un libro en el que la Purísima Concepción quedaba exaltada no sobre la serpiente del pecado original sino sobre lo que se llama, en la segunda de sus acepciones (la primera es sinónimo de «marlo de mazorca») un *zuro*: porción de excremento que, al ser expelido y a causa de su viscosidad, ductilidad y maleabilidad, adopta un aspecto fusiforme y serpentino. La burla pudo prosperar y pasar desaprecibida, entre los eclesiásticos y la derecha conservadora oriolana que constituyeron la pista de despegue de Miguel en 1933 y 1934, gracias a la viscosidad enigmática del libro, aumentada por la eliminación de los títulos de los poemas. Porque de no ser así, don Luis Almarcha no sólo no hubiera pagado la edición de *Perito en lunas*, sino que habría repudiado y excomulgado a Miguel por blasfemia y sacrilegio.

Decía Miguel en carta a Federico García Lorca de 10 IV 1933 que *Perito* tenía un «falso aire de Góngora», y que era superior a la obra de la mayoría de los poetas entonces consagrados. En cuanto a lo segundo, si se refería a los pastiches neogongorinos de Alberti y Gerardo Diego, hay que darle la razón, pero teniendo en cuenta que no eran la obra primera ni, en consecuencia, la tarjeta de presentación de ninguno de los dos. Y en cuanto a lo primero, ¿por qué consideraba Miguel falso su neogongorismo? La explicación me parece evidente. En primer lugar, el mecanismo metafórico gongorino está degradado en *Perito en lunas*, al recrearse en un espejo deformante y deformado por el truco de la desorientación premeditada, la burla y el esperpento de la semejanza y la analogía remotas, arbitrarias y no identificables. En segundo lugar, si recordamos el célebre soneto con el que, a comienzos de aquel siglo XX quiso el poetastro Emilio Ferrari desacreditar el Modernismo llamándolo «Góngora pringado en compota americana», el Góngora de Miguel, tanto como su religiosidad, están pringados en algo peor: en semen, en orina y en excremento. Es así del todo correcto considerar que ese gongorismo fue calculadamente falsificado, y que con él Miguel quiso tomarle el pelo simultáneamente a los neogongorinos del 27, y a la derecha y la Iglesia de la Orihuela de hace un siglo, un ominoso ecosistema cuyas principales especies estaban representadas en el comité directivo de la revista *El Gallo Crisis*: un falangista, Juan Bellod

Salmerón; un militante de la CEDA, José Mª Quílez; un meapilas como Ramón Sijé.

Y también, y esta vez póstumamente, Miguel le sigue tomando el pelo a quienes tengan de él una imagen beata y beatífica, y se le acerquen con esa admiración hagiográfica que es propia de los bienintencionados ignorantes, incapaces de admitir que, antes de la sonrisa de 1935, hubo en él mucho de ambigüedad. Animado por el interés específico de convertirse en escritor profesional, pudo quedar hasta cierto punto colonizado por el pensamiento conservador de *los buenos* a quienes quería arrimarse, como Lázaro de Tormes, y no es absurdo suponer que, en la época de su primer libro de poemas y su primera obra teatral, fuera sinceramente conservador y católico, sin que ello frenara una irresistible y encubierta tendencia a la parodia de sus propias creencias; o puede que, rebelde y reacio a la integración desde el primer momento, se creyera legitimado a engañar y utilizar a aquellos cuya víctima se consideraba, y cuya posición social creía merecer. De 1933 a 1935 jugó, desde luego, con dos barajas, pero nunca sabremos con certeza si fueron sucesivas o simultáneas.

En enero de 1935 escribía Miguel a José Bergamín distanciándose del «catolicismo exacerbado, intransigente, resultante de la soledad y el carácter soberbio e impetuoso de Sijé»; y en junio daba un nuevo paso adelante en carta a Juan Guerrero Ruiz, repudiando *Quién te ha visto*, el «Silbo de afirmación en la aldea», «la política católica y dañina de *Cruz y Raya*» y «la exacerbada y triste revista de nuestro amigo Sijé», y lamentando haberse traicionado a sí mismo al ponerse «al servicio de Dios y de la tontería católica». Y Sijé le reprochaba, un mes antes de morir, el poema «Mi sangre es un camino» (publicado en el primer número de *Caballo verde para la poesía*, octubre de 1935), considerándolo resultado de una «transformación terrible y cruel», contaminado de «ritual narcisista e infrahumano de entrepiernas, de vello de partes prohibidas y de prohibidos caballos», de «aleixandrinismo» y «albertismo»[25].

---

[25] *Obra completa* cit., II, págs. 2.331-2.332 y 2.344-2.346.
Carta de 29 de noviembre de 1935, en Concha Zardoya. *Miguel Hernández. Vida y obra*, New York, Columbia U.P., 1955; ed.Domingo Rodríguez Romero, Barcelona, NorteSur, 2009, págs. 40-41.

¿Fue su servidumbre, además de transitoria, sólo en parte sincera? No creo que lo sepamos nunca. Lo que sí sabemos es que, fueran cuáles fueran, a lo largo del tiempo, sus convicciones y su mimetismo defensivo, no fue siempre un mero oportunista: cuando la realidad se le impuso inequívocamente, en julio de 1936, no dudó cuál era su camino, y cuando, en prisión tras el fin de la guerra, el oportunismo hubiera podido ser su salvación, no cayó en él. Por eso, y por *El rayo que no cesa*, merece nuestra admiración y nuestro respeto ©


¡ABRE EL OJO!

Dos prosas inéditas de Pedro Salinas

Juan José Lanz Rivera

La publicación de dos textos inéditos de Pedro Salinas a sesenta años de su muerte, es todo un acontecimiento literario que merece especial atención, no sólo de la crítica especializada en el mundo del poeta y narrador del 27, sino del mundo de la cultura en general. Máxime si se tiene en cuenta que en 2007 vieron la luz, en una excelente y cuidada edición a cargo de Enric Bou, Andrés Soria Olmedo y Montserrat Escartín, sus *Obras completas,* en las que no se incluyeron no sólo estas dos prosas que hoy se presentan, sino tampoco la novela inacabada *El valor de la vida*, cuya edición genética preparó Natalia Vara en su tesis doctoral en 2008, y que aparecería publicada por el profesor José Paulino Ayuso al año siguiente (Renacimiento. Sevilla, 2009), además de algunas conferencias, como *Defensa del estudiante y de la universidad*, que recientemente ha visto también la luz de la mano de Natalia Vara, en la editorial Renacimiento (2011). Y es que el archivo de la Biblioteca Houghton, en la Universidad de Harvard, donde el escritor madrileño pidió que se depositaran sus manuscritos a su muerte, aún podrá darnos seguramente alguna nueva sorpresa.

La publicación de *A la sombra del paraguas en flor. (Desvarío en clave de ira)* y *Los cuatro grandes mayúsculos y la doncella Tibérica. (Cuento infantil con una víctima al fondo)*, las dos prosas inéditas que excelentemente edita e introduce Natalia Vara Ferrero en este cuidado volumen de la colección *Devenir El Otro*, a cargo de Juan Pastor, nos muestra una de las múltiples facetas de un Pedro Salinas que exige cada día más salir del tópico en que

---

Pedro Salinas: *Entre la ironía y la sátira* (Introducción y edición de Natalia Vara Ferrero). Devenir. Madrid, 2011.

una crítica acartonada y ramplona lo ha encerrado durante muchos años. Porque más allá del poeta amoroso que consagraron *La voz a ti debida* (aquel libro que con sarcasmo anotaba Juan Ramón Jiménez *La voz a mí debida*) y *Razón de amor,* o del narrador lírico, modelo de los *nova novoroum*, que se muestra en los relatos de *Víspera del gozo*, o del espléndido estudioso de la literatura que se anuncia en los años anteriores a la guerra civil y que culmina posteriormente con sus espléndidos libros sobre Jorge Manrique y Rubén Darío; más allá de todo eso, Pedro Salinas es también, aparte de un notable autor teatral y de un lúcido ensayista, un excelente narrador que extiende sus propuestas estéticas más allá del relato lírico al que más o menos pueden adscribirse los textos reunidos en 1926 en *Víspera del gozo*. Porque más allá del acartonado tópico que consagran las historias literarias, está el Pedro Salinas de *El defensor* y de *La responsabilidad del escritor*, que tanto interesó para entretejer el discurso teórico de la generación poética del medio siglo y que tanto interesaba a José María Castellet, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma. Más allá del acartonado tópico del poeta del amor, está el sorprendente autor de *El contemplado* y *Todo más claro*. Más allá del tópico está también el narrador de *El desnudo impecable y otras narraciones* y sobre todo el de *La bomba increíble*, esa extraordinaria y extraña novela en el panorama literario español, a mitad de camino entre el relato profético, la crítica al desarrollo científico desgajado del humanismo y la novela de ciencia ficción. En fin, Pedro Salinas escapa a todo intento de encasillamiento por muy variables que sean sus límites; es, como ha señalado un destacado salinista, el «siempre sorprendente Salinas».

Las dos prosas inéditas que se publican ahora plantean justamente la necesaria reevaluación del escritor desde nuevos parámetros; nos muestran no una faceta secundaria del escritor, sino un ángulo que nos impele a leer su obra en conjunto desde otra perspectiva, que rompa con el tópico establecido, quizás para fundar uno nuevo. *A la sombra del paraguas en flor* y *Los cuatro grandes mayúsculos y la doncella Tibérica* nos muestran, como ha señalado Natalia Vara, al Salinas «condicionado por las circunstancias», y la más tremenda de ellas, la guerra civil y el exilio; el doble exilio («dos veces desterrados») de quien se ve obligado no sólo a

vivir en otra patria, sino también en otra lengua; nos muestran «al escritor marcado por el peso del exilio, al exiliado comprometido con España y con la situación europea», que sólo puede encontrar expresión en una escritura en la que se muestra como «un maestro en el manejo de la ironía más certera y un cultivador magnífico de pequeñas joyas satíricas». Los escritos de Pedro Salinas en el exilio «denotan –concluye Natalia Vara– voluntaria y conscientemente un posicionamiento ético y moral que en su obra anterior había sido invisible, aunque ya se hallaba presente». Porque, efectivamente, ese posicionamiento ético y moral que se revela en su escritura del exilio, y que se muestra no sólo en sus ensayos de *La responsabilidad del escritor* o de *El defensor*, sino también en su obra creativa, subyacía ya en sus planteamientos anteriores, tal como recuerda la investigadora al recuperar las declaraciones del escritor en el *Almanaque literario* de 1935: «no sé si la literatura y el arte deben mantenerse al margen de las inquietudes sociales. Lo que creo es que no pueden».

Como digo, estas prosas son un signo más de la necesidad de cambiar la perspectiva dominante sobre el conjunto de la obra de Pedro Salinas, que sólo puede verse como el desarrollo de una voluntad de conocimiento desde una perspectiva humanística; una confianza absoluta en el conocimiento humano como modo de desvelar no sólo los misterios de la existencia y el mundo, sino también como modo de desterrar la estupidez. Y de ahí justamente la contrafaz irónica y satírica, y en consecuencia también netamente intertextual (la alusión proustiana, en el primer texto, y la evocación del modelo caballeresco, en el segundo, resultan evidentes) que adquieren ambas prosas. Porque ante la disolución del metarrelato del humanismo occidental, sólo cabe un discurso paródico, que se formula en la contrafaz del relato que sustentaba el otro discurso. Y en eso Salinas avanza algunos de los rasgos de ese espacio cultural que comienza a formularse en la resaca posbélica y que se conformará en las décadas siguientes, al que por el momento damos el nombre de posmodernidad. Porque posmoderna también es la crítica del lenguaje humanista que Salinas realiza en *Los cuatro grandes mayúsculos...* mostrando, como señalaría años más tarde George Steiner, que el lenguaje no fue inocente en la barbarie nazi, ni en las componendas de las democra-

cias occidentales con el fascismo; algo ratificado posteriormente, entre otros, por Victor Klemperer.

A la sombra del paraguas en flor y *Los cuatro grandes mayúsculos...* se insertan también en una tradición satírica, dentro de los escritores exiliados españoles, de la que quizás el resultado más conocido sea el relato de Max Aub, «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco», o dentro de la pintura los grabados de Pablo Picasso «Sueño y mentira de Franco». Pero también, como señala Natalia Vara, *A la sombra del paraguas en flor* puede encontrar un correlato distante, inspirado como el relato-ensayo en la Conferencia de Munich de 1938: el cuadro de Dalí «El enigma de Hitler», que el pintor ampurdanés realizó en 1939.

Ambos relatos acotan un espacio histórico y unas circunstancias políticas diferentes. *A la sombra del paraguas en flor* es un relato, con tintes ensayísticos (o, si se prefiere, un ensayo con tintes narrativos), que nace como consecuencia de la Conferencia de Múnich, que reúne en la ciudad alemana el 30 de septiembre de 1938 a Benito Mussolini, Adolf Hitler y a los primeros ministros de Francia (Édouard Daladier) y Gran Bretaña (Arthur Neville Chamberlain), con el objeto de solucionar la crisis de los Sudetes, que había llevado a la anexión de esta región checoslovaca a Alemania. El acuerdo se incluía dentro de la política de *appeasement* (apaciguamiento) que proponía Chamberlain como modelo de política internacional para salvaguardar la paz mundial. No es extraño, que previendo la ineficacia de dicha política exterior frente a la política expansionista de Hitler, Salinas arremetiera contra el primer ministro británico y su sempiterno paraguas, que acabaría convirtiéndose en el texto en una metáfora de su incapacidad de ver la realidad política internacional: «para él –concluye Salinas– no habría otro cielo posible que el revés de su paraguas». Pero la crítica saliniana se extiende más allá de los acuerdos de Munich a las consecuencias que esa política de no-intervención, que deja vía libre a «la concepción totalitaria hitlermussolinesca del mundo y sus subproductos, o sean la ruina de la dignidad humana y la renuncia a la calidad de bípedo pensante», es decir la desaparición de la condición del humanismo ilustrado, trae para países como España, que lucha porque «quiere ser libre». La política de no-intervención trata de salvaguardar la seguridad de Francia y sobre

todo de Gran Bretaña, «ese próspero país respetado por los azotes de la cólera divina», frente a Alemania e Italia, a cambio del abandono a su suerte de países como España, Austria y Checoslovaquia, entre otros. En este sentido, la crítica se centra explícitamente en la figura de Chamberlain, factor fundamental de la neutralidad del Reino Unido en la guerra civil española, gracias sin duda a las gestiones también del Duque de Alba, e impulsor del temprano reconocimiento británico del gobierno del general Franco el 26 de febrero de 1939. La «moraleja» que se deriva del relato, tal como lo ve Salinas, es clara: «no se puede librar España sino por la ayuda de las Naciones Unidas». El fracaso de la política no-intervencionista del *appeasement* se mostraría menos de un año después con la invasión de Polonia en septiembre de 1939, que llevaría a la declaración de guerra. Si el texto permaneció inédito es, sin duda, como demuestra en su estudio Natalia Vara, por los temores que despertaba en Salinas su publicación, siendo profesor de una institución tan conservadora como el Wellesley College: «Como conozco bien lo *narrow minded* y conservador y aburguesado de este ambiente del *College*, que tiene por dioses mayores la discreción, la mesura, y la tontería benévola, pensé enseguida –escribe en una carta Salinas– qué efecto podría tener el que yo publicase, aunque fuera en México y en español, una cosa tan violenta contra ese hombre [Chamberlain] que para muchas viejas de aquí es un modelo de humanidad». Ante el temor del rechazo de la comunidad académica próxima y la posibilidad de comprometer su situación personal y familiar en Estados Unidos, Salinas prefirió guardar en un cajón su «desahogo», su «poesía encendida de ira», como diría en otra misiva.

En *Los cuatro grandes mayúsculos y la doncella Tibérica* predomina el sentido narrativo, subrayado desde el subtítulo (*Cuento infantil con una víctima al fondo*), sobre el ensayístico, aunque el eje argumental e ideológico es semejante al que se articula en *A la sombra del paraguas en flor*, con parejo tono irónico, que permite entrever la dimensión real del discurso en la contrafaz de su enunciación: «¿Qué hubiera sido del planeta Tellus –se pregunta allí uno de los personajes, trasunto del primer ministro inglés–, si al surgir allí hace no muchos años los movimientos pliteristas y pussolinescos en dos de sus países, alguna nación se hubiera precipita-

do a sofocarlos en su inicio, a atajar su espléndido brote, alegando peligros futuros e injusticias presentes? Probablemente una arrebatada acción intervencionista hubiera desencadenado una asoladora catástrofe, quién sabe si hasta una guerra de enormes proporciones. Mientras que con la sabia política camarlenguesca o munichita de respetar a cada cual lo que tenga a bien hacer y deshacer en su casa, se pudo alcanzar una era de paz y prosperidad sin igual para este mundo». Y concluye el mismo personaje: «Toda ingerencia sería atropello opuesto a nuestra misión de justicia».

Es justamente la crítica contra la política no intervencionista que había encabezado el primer ministro Chamberlain, la que ahora se retoma en un relato con tintes de novela de caballerías, en las que un mozo, Tiberio, reclama a los cuatro grandes mayúsculos la liberación de su hermana, Tibérica, de las manos del cruel Francacaseno. No es difícil ver en este relato, fechado en Puerto Rico en mayo de 1946, una ácida crítica hacia la postura adoptada con respecto a España y a otros estados mediterráneos, tras el final de la II Guerra Mundial, en la «Misiva del mar Mármara», trasunto de la Conferencia de Yalta, celebrada en febrero de 1945, por las cuatro potencias vencedoras (aunque allí sólo estuvieran tres), representadas en los caballeros del Abor o Aborista (que viste con un traje mitad mono de obrero mitad frac; el primer ministro inglés, probablemente Clement Richard Atlee), el del Norte (caracterizado por el mundo del acero y el avance tecnológico; el presidente de Estados Unidos, Roosevelt o Truman), el de las Nieves (que apenas interviene; el presidente de la URSS, Iosif Stalin) y el de Galiante (el presidente del gobierno provisional de la República Francesa, Charles de Gaulle). Mientras los cuatro grandes mayúsculos, paladines de la justicia y de la democracia, debaten sobre la intervención o no para liberar a la doncella Tibérica (España) de las manos del cruel Francacaseno, éste, con su voz aflautada y vestido de medallas militares y escapularios de los que no duda en desprenderse para mostrar una cara más amable a sus visitantes, la castiga en un moderno potro de tortura inquisitorial, con cintas transparentes y aspectos tecnológicos que no logran ocultar, sino a quienes no quieren verlo, la violencia impuesta. «¡Tormento!» –exclama Francacaseno en el relato–. De no acudir yo a tiempo Dios sabe cómo habría acabado, y hasta sé

si se hubiese ajuntado a algún camuñista». El relato, una sátira desgarradora, concluye, como era de esperar, con la risa ensordecedora de Francacaseno que ha conseguido engañar sólo a quienes querían ser engañados, el tormento de la doncella Tibérica, cuya liberación se anuncia muy lenta (un año, el dedo meñique de una mano; al cabo de unos años, el meñique de la otra, y así sucesivamente) y el suicidio del mozo Tiberio, que es, a los ojos del «gran comilitón del Aborista», víctima de la «impaciencia de la mocedad», pues, «al fin y al cabo no son más que siete años...», siete años que han transcurrido desde el final de la guerra civil, siete años de prisión y tortura de la doncella Tibérica. Pero los cuatro grandes mayúsculos, como Judas, acaban lavándose las manos; al fin y al cabo, como declara el caballero del Arbor, «todos conocen mi persistente y limpia actitud de no-intervención, que tanto favoreció a la desdichada».

Esa clave irónica revela, sin duda, la amargura de la protesta desesperanzada que alza el exilio español ante la no-intervención de las grandes potencias democráticas mundiales primero durante la guerra civil, y más tarde tras el fin de la contienda mundial; sirve, al mismo tiempo, para aunar el eje discursivo e ideológico de ambas prosas, aunque con tintes diferentes, como se ha visto, y nos hace claramente visible una actitud, subyacente en la escritura saliniana anterior a la contienda civil, que se hace relevante en su exilio y que nos exige la necesaria reevaluación del conjunto de su obra desde una nueva perspectiva que la aleje de los tópicos en que ha quedado encerrada durante décadas. Ésa es la labor que emprendieron hace algunos años varios salinistas destacados


NEW
AGE

Borges arrinconado

Blas Matamoro

Cero

Tempranamente, Borges elogió en Nietzsche su capacidad de pensar «por iluminaciones y ocurrencias». No creo que la iluminación se refiera a la caída de un haz de luz sobrenatural sino, más bien, a un estado de especial claridad en la disposición del lenguaje. Pero más decisiva es la idea de ocurrencia, de lo que ocurre, de lo que llena de eventualidad al tiempo. Cuando la palabra se clarifica y parece iluminarse de modo peculiar, le ocurre algo que deja una marca en el indetenible fluir de los instantes. La palabra, iluminada y ocurrente, se da en el momento pero su efecto no es instantáneo. Lo supo Montaigne, para quien el yo que dice algo es intermitente, ondulante y variable, a la vez que deja escrita una trama de signos que apuntan fijeza e identidad. Sólo nos falta un lector, un interventor también intermitente y además anónimo, para que reitere la doble maniobra: iluminación y ocurrencia.

Uno

«Un lector: un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas precisiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa.» No se identifica aquí a ningún lector sino sólo –nada menos– a alguno, que puede ser cualquiera y, en otro sentido, la incontable masa de los lectores desde que el mundo es mundo –o sea desde que hay monos gramáticos– y mientras siga siéndolo. Pero Borges nos permite enumerar sus cualidades: silencioso, atento, frustrado en sus tópicos, de reacciones previsibles y gobernables, amistoso y cómplice, preciosamente cómplice. Esta última nota ofrece perplejidad. En efecto,

cómplice es el colaborador necesario de un delincuente, acaso de un criminal. ¿Cabe dirigirse al mundo de la novela policiaca, devoción borgiana si las hay, aunque Borges nos ha enseñado que no es una novela sino un cuento? Un cuento, lo mismo que una resolución tonal de la música, tiene un punto de tensión y una cadencia. No hay más elementos estructurales que lo definan. La novela es otra cosa.

Dos

En 1921, la virginal revista *Prisma* estride una «Proclama», muy propia del género vanguardista de los manifiestos. En ella colabora Borges con estas contundencias: «La novela, esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo, va a desaparecer, como ha sucedido con la epopeya y otras categorías dilatadas.» La desaparición de la novela y la de otras precisiones del arte, fue declarada muchas veces, sin que hasta ahora podamos comprobar más que sus reapariciones. Lo mismo podríamos decir de la epopeya, cuya forma burguesa, reiterada desde, al menos, por un prerromántico como Blankemburg, es precisamente la novela.

Habría que buscar otra clave, más venturosa, a estos dichos juvenilmente borgescos. Propongo la dilatación, antes que la macicez. A Borges nunca le gustaron los libros largos. Ejemplos ilustres: Thomas Mann, Proust, *Ulises* de Joyce (del cual huyó) y el *Quijote* (del cual exploró algunas sueltas magias parciales). Con todo, lo que define a un texto como de tal o cual género, no es su longitud. Una de las llamadas novelas puede tener entre 100 y 3.000 páginas. La define ese yo cuya desaparición profetiza el joven poeta argentino y que muchos personajes de la narrativa moderna señalan como un objetivo deseable y utópico del sujeto que se aventura a buscarlo. Repito: un personaje es un sujeto en busca de un yo seductor e inhallable. Porque, según afirma igualmente el joven Borges: «Para el novelista, como tal, no hay personajes malos o buenos; todo personaje es inevitable.» Lo cual, si cabe la traducción: lo inevitable del personaje hace inevitable la novela y asegura su reaparición. Y hasta su longitud, adecuada o desmesurada.

Tres

En 1926, Borges fija algunas metas para su vida. Vivir «(...) para sentirme forastero en la vida, para extrañármela, para jugar a la nostalgia con ella.» Cualquiera diría que estamos ante una confesión de personaje novelesco, doblemente novelesco porque romántico. Pues: «Nadie es sustancialmente alguien, pero cualquiera puede ser cualquier otro en cualquier momento.» Insisto: esta es la declaración de alquimia psicológica que sostiene a un personaje de novela. La identidad sin memoria, para el caso, aunque cabría también anotar la memoria como una obra del deseo que fantasea un pasado al narrarlo, cargándolo de su presentismo. Pienso en un escritor que ha ganado, sobre todo, fama en el teatro pero que fue asimismo un gran narrador y uno de los pocos autores italianos que merecieron la atención de Borges: Pirandello. Nada hay más pirandelliano que una prgeunta: ¿hay identidad sin memoria?

Cuatro

«La memoria define las experiencias; acaso todo ocurre *después*, cuando lo comprendemos, no en el rudimentario presente.» Con esto se podría responder al conjetural Pirandello. Pero hay más: estamos en el rudimentario presente aunque resulte ser la provisoria consecuencia de «una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido». Un proceso llamado, tal vez, vida. Recordar, entonces, tiene un sujeto de privilegio: una educada amnesia.

Este presente, aparte de su primitivismo, es ignorante de la época a la cual pertenece, malgrado todas sus apariencias, ya que sólo parece posible vivir la época en el presente. No es así: lo característico del presente es tarea del porvenir. «Toda época se ignora como tal y la define la diferencia con la época siguiente». El pasado es difícil porque es irrestituible, se razona en el prólogo a *Discusión* (1932). Con el pasado se opera y se divaga en una suerte de «resignados ejercicios de anacronismo» que –concluyo por mi cuenta– habituamos llamar historia. Borges aprendió en

Benedetto Croce y en T.S. Eliot que el presente modifica el pretérito.

Cinco

Ejemplo de lo inmediato anterior: Dickens, definido por Borges como inventor de la infancia. El hombre adulto, bien educado y amnésico, se dota de una infancia al contarla. Esto podría decirlo más de un psicoanalista, empezando por Freud. Borges, fóbico al psicoanálisis, cree reducirlo a una serie de «ocurrentes cuentos de hadas» pero, en rigor, lo magnifica. No sólo porque, con Valéry, nos atreveríamos a afirmar que toda novela es un cuento de hadas, sino porque ser autor de esa conseja es la tarea del hombre adulto, un signo de paradójica madurez. Es entonces cuando podemos decir: «Yo también estuve en Arcadia.»

Seis

Para resolver tantas tareas relativas a la historia del yo por medio del lenguaje y al entretejido del tiempo y la memoria/el olvido, Borges obtiene un campo privilegiado y la enigmática razón de su vida: la literatura. Mezcla de tácitas convenciones y transgresiones felices, comporta un juego ilimitado que, en ocasiones, puede parecer infinito porque acaso lo sea.

Borges no se alinea en una posible estirpe de poetas, en el sentido de producirse como alguien que pretende expresar sus emociones genuinas o imaginarias. No recibe ni descubre una melodía verbal sino que la simula por medio de unos signos. Si hay algo que explicar no es el poema resultante sino apenas sus circunstancias. Inexplicable –no incomprensible– la tarea poética tiene una semejanza diría que vocacional; la acostumbramos a denominar destino. No se puede elegir, por lo que es ajena a la ética aunque, secretamente, configure una moral. Como San Pablo, desde muchacho, Borges se propone escribir una página que fuera todo para todos los hombres. Apenas eso.

Es casi escandaloso comprobarlo pero conviene repetirlo y Borges lo hace: la literatura es un arte verbal, se compone con palabras. Esto, de movida, es una obviedad. No lo es tanto si tenemos en cuenta que la palabra siempre está activada por alguien que desea o que se hace cargo de un deseo. Es palabra deseada, deseante, empujada, impulsiva. Lo demás es censura. En todo caso, el deseo se dirige a la palabra como supuestamente autónoma y pura, o sea hacia algo de lo que sólo sabemos que es palabra. «La ordinaria ley de los versos es la sujeción del sentido a las necesidades (o supersticiones) eufónicas. Lo casual en ellos no es el sonido, es lo que significan.» Por eso, «el poeta es alguien que busca una idea y teme encontrarla» porque el hallazgo de la idea haría inútil el poema y llevaría a una exposición prosaica vocada por la filosofía, la ciencia, la ética, la política, la religión y etcétera.

Dos querencias fascinadoras se mezclan enseguida tras estas iniciales: el falso Basílides («Conoce a todos, que nadie te conozca», que contradice al «Conócete a ti mismo» de raigambre socrática) y la gnosis, saber que se da en la intuición de la palabra o en su percepción porque resulta ser dada. Borges practica una inversión gnóstica: la palabra sabe en tanto es intuida y obedecida por el poeta pero este saber permanece en el momento de su elocución y no se somete a nada que discurra sobre él. Por apurar el trámite: dice lo que dice y no lo que significa. Desde luego, estamos ante la herencia simbolista, mal que le pese a Borges, escaso admirador de Mallarmé, un fabricante de laboriosas oscuridades. El símbolo mallarmeano es, efectivamente, una entidad significante que una vez comprendida, una ausencia de explicitación conserva en su significancia. Qué mallarmeanas son las ausencias.

Es mejor, en todos estos incisos, preferir el vocablo *texto* –ajeno a cualquier sumisión formal o genérica– al vocablo *poema.* Borges cita a Bertrand Russell de modo analógico y así un texto sería «un objeto externo, un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles (...)» En él halla lo verbal sus incalculables repercusiones. Impertinente, entonces, resulta hablar de textos definitivos, salvo en materia de religión o cuando el lector, protagonista de la escena, se cansa y abandona la lectura. En cualquier variable, ello se produce en la posteridad de cualquier escritor. No nos hagamos ilusiones. Igual que la historia, con quien actúa de pare-

ja, ni emite fallos irrevocables ni siquiera ha constituido su tribunal. Ni lo hará. Tiene el aspecto de lo misterioso, un encanto que torna infinita cualquier distancia, por mínima que sea, en tanto se la comprueba infranqueable.

Volvemos a la figura, ya perfilada, del lector. Actúa desde su libertad, quiero decir desde la facultad de incardinarse en el texto o abandonarlo entre cláusulas de bostezos. Los buenos escritores lo atraen y lo convierten. Los malos lo intimidan, provocando su fuga.

Siete

Más ampliamente, se puede hablar de arte, abriendo los vallados de la literatura. Señalo tres incisos borgianos sobre el tema. Uno es la apuesta por lo concreto e individual, en contra de lo abstracto e ideal: el arte nunca es platónico. Otro es la impersonalidad de la creación artística, en la cual nada importan los propósitos del autor. Y otro, por fin, es el vínculo entre arte y realidad. El primero es más pobre que la segunda, por lo cual, sea que ascienda al cielo o baje al infierno, debe ser más intenso que ella.

Manos a la obra, ¿ha cumplidso el escritor Borges estos postulados tan rasantes? Lo concreto en arte tropieza siempre con la generalización que imponen los signos, en especial los verbales. En cuanto a lo impersonal de la creación –otro principio mallarmeano: ceder la iniciativa a las palabras– tiene su contrapartida en sus resultados: una obra, siquiera un mero texto, siempre dibuja a un sujeto, virtual o real que sea. Entonces, volvemos a la cuestión de la pareja arte/realidad, cuestión ineludible por el obvio hecho de que algo realizado por un artista es real en sí mismo. Incluido cualquier diálogo platónico. La circularidad, tan borgiana, impele hacia la dialéctica.

Ocho

La realidad es una de las perplejidades borgianas más fuertes, si no la más. Hasta diría que constituye un artículo de fe cuyo

objeto es la propia perplejidad. Veamos: la realidad es incalculable y, por lo mismo, enigmática; el mundo es inesperado y elusivo, rico por contingente (podría existir o no y de ahí su opulencia, hija de su vacilante calidad); todo objeto es provisoriamente ignorado si, a nuestra vez, ignoramos su fin, es decir la finalidad que le impone nuestro proyecto (léase: nuestro deseo), con lo cual lo real del objeto existe, en parte, en la medida de nuestra apetencia.

Admitiendo que, por un craso sentido primario de la identidad, toda realidad cuenta con su propia realidad y es, en esto, real, no vale confundirla con su verdad ni con la amenazante y absoluta y definitiva Verdad, ya que algo real puede ser inverosímil, falso. Compartimos nuestros sueños y los llamamos vigilia, ese sueño que –Valéry nuevamente– no admite despertares. Borges, en este sentido, se exalta a menudo hacia la radicalidad escéptica, contradicción en los términos, paradoja. Por ejemplo: «Admirable idea: el mundo imaginado como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes. La creación como un hecho casual.»

En este confín del espectro meditativo quizá se encuentre el punto de conciliación entre arte y realidad. Dada la dudosa calidad de ésta, es posible el arte, que trabaja con los intersticios que dejan los opuestos: necesidad/casualidad, ilusión/percepción, verdad/verosimilitud, sustancialidad/apariencia. Si pudiéramos eliminar estas oposiciones, no habría lugar para el arte, es decir para un discurso de lo ambiguo. En un famoso cuento, «Las ruinas circulares», el personaje que va convirtiendo sus sueños en objetos externos a él, dotados de realidad propia, acaba sabiendo que también él mismo está siendo soñado, con lo que toda la historia se pone en duda.

¿O no? En 1924, el joven Borges aceptaba que el universo es algo inmediato y cuya inmediatez se da en todos nosotros (quien escribe, quien lee, roles casuales e intercambiables, ya que la literatura es lectura). Entre el maestro Mauthner y el maestro de Mauthner, Spinoza, siempre ha habido en Borges cierto panteísmo, cierta noción –ya que no fe, iluminación ni verbo inspirado– de que somos una divinidad dispersa entre lo existente: bacterias, hormigas, estrellas, héroes, sonetos, la partida de nacimiento de

Jorge Luis Borges y sus derechos de autor, por no abundar en ejemplos.

Nueve

Si Dios es todo, incluido el Dios de los monoteísmos y los dioses del politeísmo o, por mejor decir, si todo es Dios ¿no será cuanto pensamos una dispersa e innominada teología? El interés de Borges por los teólogos es una constante de su obra y abona su opinión acerca de que Dios nos interesa tanto más cuanto menos creemos en Él, y viceversa: quien cree con la fe del carbonero, lo descuenta y no se interesa.

Las dificultades teológicas, entonces, se convierten en las borgianas aficiones, «incrédulas y persistentes». Por ejemplo: San Agustín, otro cristiano perplejo y al cual la teología no terminó nunca de sosegar, observa que la creación del tiempo es simultánea con la Creación, con la aparición del universo. En una visión panteísta, entonces, no hay prioridad del Creador. Otra angustia agustiniana, la existencia del mal: ¿se hace cargo Dios de semejante acto creativo, busca ser absuelto del mundo en todo lo malo que hay en él? Sería su mayor gloria y apunta al bello misterio de la Encarnación: Dios hecho hombre y víctima de todas las maldades de su propia Obra.

¿Estamos ante un posible Borges cristiano, conducido por Agustín de Hipona? Encasillarlo sería ilícito pero vale repetir sus palabras: « (...) prefiero la idea de un dios humano, de un dios chambón, de un dios capaz de arrepentirse, a la del monstruo felizmente verbal de los teólogos» (chambón puede traducirse por chapucero o atolondrado). Dios sin teología ni religión, indispensable como todo lo inmediatamente existente, como en el inconcebible momento del *Big Bang*.

Diez

La teología es una actividad felizmente verbal pero no pasa de tener un interés estético, es decir que trabaja con ambigüedades

hermosas y convenciones eficaces. Pero hay la posibilidad de un conocimiento estrictamente secular y laico, limitado a las fronteras del saber humano, un conocimiento que admite sus incompetencias a la vez que pretende ser verdadero. Lo suyo son las «verdades necesarias e indemostrables» que se producen a partir del asombro, el clásico asombro aristotélico, que sería el sentimiento filosófico por excelencia. Esta filosofía es capaz de crecer con el mundo, es decir de asumir su historia o, como quedó dicho, de reconocer el universo en cada cual. La organización de las perplejidades: la metafísica.

El sujeto de esta filosofía, simplemente, es el hombre. Observemos su borgiana figura: «Hay algo más terrible y maravilloso que ser devorado por un dragón; es ser un dragón. Hay algo más extraño que ser un dragón; es ser hombre.» Esto fue escrito en 1936 pero antes, en 1925 (antes del heideggeriano *Ser y tiempo*), el veinteañero Borges anotaba: «Diálogo entre muerte y vida es nuestro cotidiano vivir, tan hecho de recuerdos (formas del haber sido y no ser ya) o si no de proyectos: meras apetencias de ser.»

Entonces: si la teología es estética, si la perplejidad asombrada del saber es la filosofía, o sea la metafísica, pensar el vivir es decir la existencia, ese estar en el tiempo que se encamina a la muerte y ese ser arrojado en el mundo, a su extrañeza, que se debate entre la memoria y el proyecto, entre la vivencia y el deseo.

Once

La invención, el hallazgo de lo no buscado, es «la feliz combinatoria de recuerdos.» Una historia bien contada.

Doce

De vuelta de Europa, reinstalado en la «europea» Buenos Aires, Borges repasa las identidades de ultramar: «Los alemanes profesan la superstición de la profundidad, la falsa obra maestra. Se magnifican en tercera persona y se obligan a justificar todo lo que hacen. Los franceses escriben en nombre de la historia litera-

ria. Los ingleses son espontáneos, aman la aventura y la legalidad.» Parece ser que son los ingleses quienes tienen razón pero que, a la vez, no han contagiado sus virtudes a los demás europeos (entre los cuales no figuran italianos, españoles, macedonios ni montenegrinos). Acaso porque los europeos no existen, según apunta en 1937, en pleno auge de los fascismos: «Abundan aciagamente en Europa el mero alemán o el mero irlandés; faltan los europeos.»

Sin embargo, Europa existe, aunque más no sea como espacio geográfico: una península asiática. O, mejor: como un espacio imaginario. Hecha una metáfora arquitéctónica, diríamos que Europa es el pasillo central del canon y la excéntrica posición de Borges es la de un rincón: observación apasionada y no participación directa.

El rincón, desde donde se perciben mejor los pequeños detalles, es la Argentina, un país de intensidad emocional que impide valoraciones sosegadas, que «vive en la haragana seguridad de ser un gran país». Un país nuevo o sea que tiene auténtico pasado, recuerdos autobiográficos de ese pasado, historia viva. Claro es que si la historia no muere no deviene auténtica historia y el pasado no es cabal pasado. Se reitera porque, justamente, no pasa. Es el mito. «A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires,/ la juzgo tan eterna como el agua y el aire.»


Creación


¡JO!, QUÉ CORTE

Poemas

Eduardo Chirinos

SIETE VISIONES

(Sobre un grabado al aguafuerte de Kevin Wright)

1

Seis niños juegan a la ronda en el claro del bosque. Tres niños y tres niñas juegan a la ronda en un patio de escuela. Nadie hay en el patio de escuela. Nadie hay en el claro del bosque. Olvidados del mundo tres niños y tres niñas juegan a la ronda en el claro del bosque. Mientras el lobo está.

2

Sentado sobre la hierba un niño mira jugar a la ronda. El niño tiene un libro abierto. El libro es azul. El niño no tiene cara. El libro está sobre hierba. Los árboles escuchan el canto de los niños sin cara. La hierba oscurece las páginas del libro. Los mandiles de los niños que juegan junto al niño sin cara.

3

El libro canta la canción de los niños sin cara. Canta canciones azules. Cuando canta se agitan las hojas al viento. Las hojas azules del libro azul. Las trenzas azules de las niñas sin cara.

4

Olvidados del mundo seis niños juegan en el patio. El patio es gris. La campana que anuncia el final del recreo es gris. El lobo que mira jugar a la ronda es gris.

5

Las ramas no dejan ver la casita del árbol. La hiedra cubre el tronco sin ramas. Los demás árboles tienen ramas. Los niños que juegan tienen ramas. El libro que cuenta la historia del niño sin cara. El niño sin cara es mi padre. Está escrito en la pupila del lobo. En la hiedra que cubre el tronco sin ramas.

6

Nadie sabe la historia del niño sin cara. Se perdió en las hojas del libro azul. Seis niños azules juegan a la ronda. Un lobo los contempla. Así es el juego en el claro del bosque. Los árboles agitan sus ramas. Escuchan el canto de los niños sin cara.

7

La historia está escrita en la pupila del lobo. En las trenzas azules de las niñas sin cara. Nadie sabe la historia del libro azul. El libro conduce a la casita del árbol. Al tronco quemado y vuelto a florecer. El viento canta la canción del lobo. Sus colmillos azules sobre el niño sin cara.

TRES LECCIONES DE BIOLOGÍA

1
(*Raphus cucullatus*)

Lujo costoso las alas. Alrededor no
había fieras, el clima era agradable,
no enfrentábamos peligro alguno.
¿Para qué volar? Nuestros antepasados
eran palomas que llegaron de Oriente.
Tal vez pasaban aquí los inviernos
y luego retornaban. O simplemente
las trajo el viento y decidieron quedarse.
Desde hace milenios habitamos
esta isla. Aquí criamos nuestros
pollos, aquí aumentamos de tamaño,
aquí nos olvidamos de volar. Y lo
pagamos caro. Lujo costoso las alas.
En dos siglos nos borraron de la tierra.
Nadie se acuerda de nosotros.

2
(*Balaena mysticetus*)

Nostalgia del mar. De la llanura
que ninguna montaña duele, que
ningún accidente estorba. ¿Quién
fue nuestro padre?, ¿quién abandonó
tierra firme y se olvidó de andar?
Nadie ha visto nunca nuestras patas
(las tenemos bien ocultas en el cuerpo)
y galopamos en el agua ondulando
la espina dorsal de arriba abajo,
como lo hacen los caballos. Un día
nuestro padre, acaso un hipopótamo,
tuvo nostalgia del mar. Y volvió
a la llanura que ninguna montaña
duele, que ningún accidente estorba.

3
(*Ornythorynchus anatinus*)

He vuelto locos a científicos y poetas,
he puesto de cabeza a los filósofos,
ningún naturalista supo bien qué
hacer conmigo. «Un cruce de pájaro
y serpiente», dijeron. «Un pastiche
de mamífero con ave». Nunca entendí
por qué tanto revuelo. Al otro lado
del mar cientos de animales pululan
con retazos de mi especie. He sido
generoso, son ellos quienes deberían
estar agradecidos. Mi única rareza
es vivir lejos. Si me hubieran visto
jugar en el arroyo de su casa,
¿cómo verían los científicos un
pato, un castor, una serpiente?

Una mirada que se compromete

Francisco Castaño

HERÁLDICA RECREATIVA

Nunca entendí con qué criterio eligen
Los símbolos y emblemas (los objetos,
Las plantas o animales; y los límites
Históricos donde parar el tiempo,
–Un hecho de armas, una guerra, un crimen,
Conquistas o derrotas o atropellos;
Jamás un episodio bonancible)
Que resuman la esencia de ese invento
Que llaman patria, en que se identifique
Y se cohesione –o lo que sea– un pueblo.

(Los leones rampantes, o las águilas,
Bicéfalas o no, los unicornios
O la fundacional higuera blanca,
Torres o puentes, cóndores o toros.)

Si de verdad se quiere algo que explique
Lo que fuimos y somos y seremos,
Nada mejor que nos resuma y cifre,
En lo simbólico y en lo mostrenco,
Que una quijada y un hacha de sílex.
Y un negro sol agónico y sangriento.

INITIUM SAPIENTIAE...
(De Leonardo da Vinci)

Aunque apenas posee razonamiento,
El saber animal es inmediato,
Y verídico y útil y no quiere
Convencer, ni le pesa su pasado.

(El hombre tiene más razonamiento,
Pero le da no sé si miedo a usarlo
O pereza. Lo cierto es que prefiere
Que otros decidan lo que es bueno o malo,
Lo que es y no es, lo que conviene
Saber como verdad, sin cuestionarlo,
Con tal de que le ahorren el esfuerzo
De pensar por sí mismo y busca amparo
Bajo un piadoso yugo que le sirva
Para sentirse a gusto en el engaño.)

El saber animal no necesita
De la intimidación, no así el humano
Que en su provecho imponen como único
Fe, prejuicio, poder, desidia y hábito.

Hasta la caridad se les entiende

Dicen que es el amor lo que los mueve
Y es la soberbia y el mezquino orgullo.
Que son la mansedumbre y la pobreza
Y viven deslumbrados por el lujo.

Necesitan de flores y de incienso
Para disimular su nauseabundo
Olor –el de cerrado y sacristía
Que Machado oreó con verso pulcro.

Tienen poder en el concreto ahora
Donde recogen un vicioso fruto
Al sembrar una estéril esperanza
Con la añagaza de un edén futuro.

Si no hubiera conciencia de la muerte,
Miedo a dejar de ser, miedo absoluto,
Tendrían que tragarse sus graznidos
De turbias aves de funesto augurio.

Por eso me producen repugnancia,
Porque usan el temor y el disimulo
Para perpetuarse en un poder
Más pernicioso que el de los corruptos.

De la sarna y el gusto

Se comportan con tal desfachatez
Que ni siquiera envuelven sus mentiras
Con su rancia retórica de ayer.
No ocultan su maldad ni su codicia.

Porque eso es lo que son: malas personas
–Y despiadadas y ávidas y frías–.
No les conmueven las sumisas hordas
Que, en un avaro error, los entronizan.

Ni rinden cuentas hoy, ni ayer, ni nunca.
Están absueltos por sus propias víctimas,
Que como abúlicos adictos buscan
Refugio en lo que más les perjudica.

No sé qué asusta más o más repugna
Si su sarna o el gusto con que pica.

Es que se creen que comerán perdices

Siempre fueron, en cuanto a las palabras,
Grandilocuentemente generosos.
Solemnes en su estólida farfolla
Así en el púlpito como en el foro.

Llenándose la boca con la patria
Y los bolsillos con su patrimonio
–El de la patria, digo, que de tiempo
Inmemorial lo toman como propio.

Con desvergüenza que por sacrosanta
Les absolvía por si hubiera incómodos
Remordimientos. Hoy también reciben
La absolución con sus devotos votos.

Y ahí siguen, más estólidos que nunca,
Con un discurso cada vez más bronco,
Que encandilados tiene a sus adeptos.
Lo que parecería paradójico,

Además de patético y ridículo,
Si no fuera en extremo peligroso.
Cuentos hay en que vemos a las víctimas
Reír sus gracias y aclamar al ogro.

SERÁ QUE NO LES QUEDA OTRO REMEDO

Todo tiene que ser como dios manda,
Repiten, y no sólo por inercia.
No hay expresiones inocentes, nada
Como decir nos dice y nos revela.

Mejor darle la vuelta a ciertas frases.
Puestos a introducir la providencia,
Me quedo con mi amigo Ángel González:
Mañana no será lo que dios quiera.

NUNCA SE ACABA *EL CALLEJÓN DEL GATO*

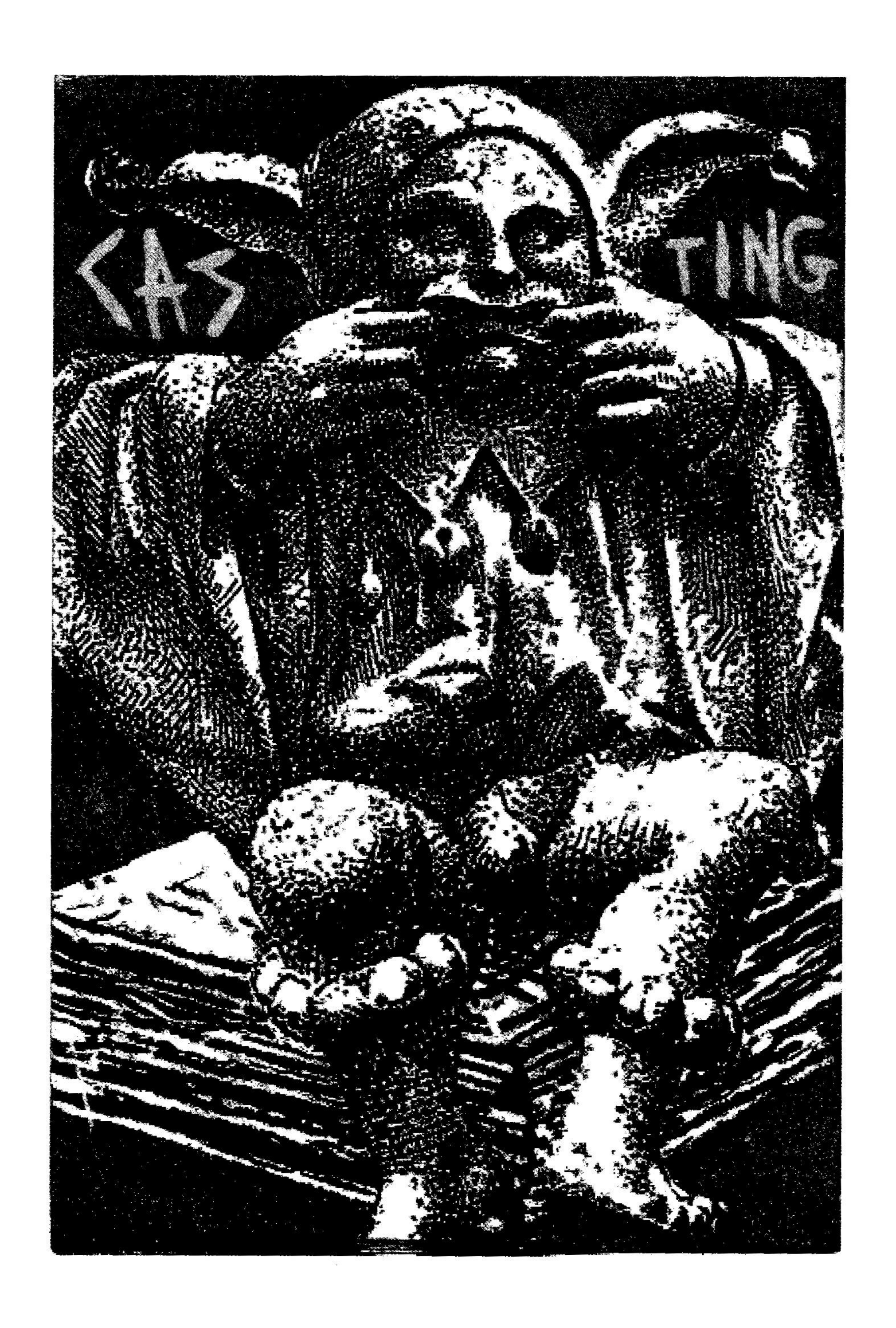
Power (unless it be the power of intellect
or virtue) has ever the greatest attraction
for the lowest natures.
Our Mutual Friend

Tiene un lado esperpéntico el poder
Que en algo alivia a sus sufridas víctimas:
El grotesco espectáculo de quien
Lo ejerce de creerse sus mentiras.

Cuanto más alardean de honradez,
Más se les ve la cutre villanía.
Dan casi pena, si se mira bien,
–Si no dieran vergüenza ajena y risa,
Como ese actor que, torpe en su papel,
Vuelve ridícula una escena íntima–.

Tiene un lado esperpéntico el poder
Si se sabe elegir la perspectiva.


Entrevista


CAS
TING

Carme Riera: Hay novelas negras que nos enseñan más sobre los países que los libros de historia

María Escobedo

Carme Riera (Palma de Mallorca, 1948) ha desarrollado una amplia obra como investigadora y creadora, desde aquella novela inicial, *Una primavera para Doménico Guarini* (1985). *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos* (Alfaguara, 2008). Libros como *La escuela de Barcelona* (1988) que recibió el Premio Anagrama de Ensayo, o la *Obra poética de Carlos Barral* se han convertido en referencias para todos los interesados en la poesía de la generación del 50

– *¿En una novela negra el detective busca al asesino y el escritor las razones del mal?*

– Creo que sí y me parece una buena definición de novela negra. En las novelas policíacas solo se trataba de encontrar al asesino. Las novelas negras van más allá e intentan mostrar las razones del mal y denuncian situaciones y aspectos de la realidad injustos o inmorales que a menudo pasan desapercibidos.

– *¿Por qué decidió situar la acción de Naturaleza casi muerta en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde usted da clase? ¿Ha aprendido allí a tener presente esa sentencia clásica, latet anquis in herba, «entre la hierba se esconde la serpiente», que se cita en su texto?*

– En primer lugar, porque me era más fácil. No necesitaba pasarme horas en la hemeroteca, como tuve que hacer para poder escribir algunas de mis novelas anteriores. Podía ambientar el rela-

to y describir el *campus* sin temor a equivocarme. Además después de tantos años de dar clase en el mismo lugar, urdir unos crímenes literarios, resultaba una buena terapia... En cuanto a la sentencia clásica, suelo tenerla presente también fuera de la universidad...

– *¿Vivimos entregados a un optimismo sin fundamento, y por esa razón usa como parte de su trama el ejemplo de las vanitas del barroco, cuadros en los que al lado de los elementos positivos, siempre se pintaba una calavera, o un insecto venenoso, para recordarnos nuestra naturaleza mortal?*

– Sin duda. Nuestros antepasados del barroco estaban obsesionados con el paso del tiempo y la caducidad humana y por eso incluso en algunos bodegones, donde aparecen delicatessens exquisitas de lo más apetecibles, como en los de mi admirado Flegel, se incluye algún elemento discordante, a veces repulsivo e incluso letal. La comida va asociada a la vida y los bodegones celebran la vida... pero algunos pintores van más allá y tratan de llamar la atención sobre lo efímero, sobre la caducidad humana. Ese simbolismo de las «vanitas» me interesa doblemente, gracias por advertirlo.

– *La inspectora que investiga los crímenes que se comenten en el campus de la autónoma se llama manuela Vázquez. ¿Sus razones para homenajear en su primera novela negra a Manuel Vázquez Montalbán son personales o literarias?*

– Vázquez Montalbán era un amigo, además de un reconocido autor de novela negra. Su Pepe Carvalho es famosísimo, y ya que Andrea Camilleri había iniciado el homenaje a Manolo poniéndole Montalbano a su estupendo detective, yo quise seguirle el juego con Manuela Vázquez, que por otro lado, lleva un apellido corriente y un nombre también común.

– *¿Cuáles son sus modelos en la novela negra, supongo que además de los clásicos Chandler, Hammet, etcétera? ¿Es lectora habitual, por ejemplo, de autoras como . D. James, Ruth Rendell, Sara Paretsky o Sue Grafton?*

– Sí, he pasado dos años, leyendo, casi exclusivamente novela negra, para aprender. Antes no era aficionada al género, había leído

---

«Después de escribir *Naturaleza casi muerta*, mi punto de vista sobre la novela negra ha cambiado y siento una gran admiración por quienes la practican»

algunos autores como Agatha Christie o Patricia Highsmith y poco más. Después de escribir *Naturaleza casi muerta*, mi punto de vista sobre la novela negra ha cambiado y siento una gran admiración por quienes lo practican. No es nada fácil , he podido comprobarlo, ajustarse a sus reglas y a la vez tratar de innovar un poco.

– *¿Una buena novela negra es siempre, al menos en parte, una novela social?*

– Sin duda. De ahí también su interés. Por ejemplo, el retrato social que hace Donna Leon de Italia nos muestra la situación de ese país mucho mejor que cualquier libro de historia.

– *¿Que el detective de una novela policiaca sea una mujer condiciona la acción, obliga a que haya más deducción y menos puñetazos?*

– Creo que sí, la manera de desenvolverse es distinta, tanto si se trata de una detective como de una subinspectora, como mi Manuela Vázquez, no están condicionadas por la testosterona...

– *Naturaleza casi muerta reflexiona también sobre los grados del dolor, y en ella se recuerda, por ejemplo, el hecho de que exista una palabra, huérfano, para definir a quienes pierden a sus padres, no existe ninguna para definir a quienes pierden a un hijo.*

– Ciertamente, creo que no debe de haber mayor dolor que el motivado por la pérdida de un hijo, entre otras cosas porque, en general, el cariño va de mayor a menor y no al revés. En cuanto a la palabra «huérfano,» si existe es porque lo normal es que los padres mueran antes que los hijos y no al revés. Y las palabras tienen que ver con la realidad, nos sirven precisamente para hacernos cargo de ésta.

– *En la novela, hay numerosas críticas, a veces irónicas y a veces más serias, a instituciones y maneras de actuar. Por ejemplo, parece que critica al mismo tiempo al sistema educativo y al alumnado cuando censura esa idea tan extendida de que «un profesor que suspende a sus alumnos se suspende a sí mismo.»*

– Sí, por descontado, esa es también una función de la novela negra, tratar de meter el dedo en el ojo, de unos y otros y en nues-

---

«Las palabras tienen que ver con la realidad, nos sirven precisamente para hacernos cargo de ésta»

tro sistema educativo hay muchas cosas criticables. Por descontado, también entre los presuntos enseñantes y los presuntos «enseñados»

– *La Universidad no sale muy bien parada. El profesor Carles Bellpuig es un coleccionista de alumnas, un poco a la manera de algunos personajes de Philip Roth. Y la tutora de los estudiantes de Erasmus, Rosa Casasaies, primero dice que sólo se fía de las personas que han pasado por una facultad, pero luego se corrige a sí misma al recordar «la enorme cantidad de bobos que exhiben en un marco un título de doctorado.»*

– El hecho de haber pasado por la universidad no garantiza nada, creo que hace bien en corregirse Rosa Casasaies. Ahí sí que opino lo mismo que ella. Es más añadiría que tampoco ser docente universitario garantiza nada. Y, sí, Bellpuig colecciona alumnas, pero coleccionistas como él hay en todas partes. Conozco médicos que coleccionan enfermeras y políticos, jefas de gabinete...

– *También se llevan su reprimenda los políticos que incluso pueden usar la oportunidad que le da un crimen horroroso para lucirse ante las cámaras. El alto cargo del ministerio del interior que comparece ante los medios de comunicación tras el asesinato de la segunda estudiante, se siente «muy satisfecho de que la ocasión le permitiera poder hacer un discurso.»*

– No dudo de que haya políticos decentes, pero también conozco muchos aprovechados e inútiles que utilizan la política para medrar, de ahí mi personaje...

– *Después apunta a los propios medios de comunicación, a quienes los sucesos sangrientos atraen «más que a los tábanos los rabos de los burros» y que, según se dice en su novela, a pesar de lo que pregonan, tienen menos interés en la libertad de expresión que en los índices de audiencia.*

– Por desgracia, parece que es así y eso resulta realmente peligroso. Los medios de comunicación cada vez son menos libres, o bien manda en ellos la cuenta de resultados o están al servicio del poder político que los subvenciona.

«Los medios de comunicación cada vez son menos libres. Manda en ellos la cuenta de resultados o el poder político que los subvenciona»

– *¿Por qué decidió que Laura fuera hija de una pareja lesbiana? ¿Tal vez para provocar a los partidarios de la corrección política? De hecho, la inspectora manuela Vázquez se avergüenza de haberse extrañado de que la joven tuviera dos madres.*

– En parte sí, para poder observar la reacción de los otros personajes, profesores, policías y, en parte, porque daban un mayor juego a la intriga. Los lectores esperan unos padres y se encuentran con unas madres, algo que hace veinte años hubiera sido impensable.

– *El personaje del joven rumano Illiescu, ¿Está ahí para alertarnos sobre los peligros de la xenofobia?*

– Sí y también como pequeño homenaje a mi traductora rumana, Jana Matei, excelente persona y a Rumanía, un país que amo.

– *¿Y los estudiantes huelguistas anti-bolonia? ¿Algunos utilizan esa clase de reivindicaciones para hacerse notar?*

– Ciertamente, como ocurre en todos los movimientos de ese tipo. Pude observarlo de manera personal cuando la Facultad de Letras fue ocupada en 2008 por los piquetes.

– *Tampoco parece muy sensible el embajador italiano de su novela, que se llama ni más ni menos que Dante y que al ser compatriotas suyas las dos primeras estudiantes asesinadas de Naturaleza casi muerta tiene el deber de darle la mala noticia a sus familias, cosa que considera un contratiempo muy incómodo.*

– El cónsul italiano va a su bola, como dicen mis estudiantes, aunque yo creo que se siente afectado, o por lo menos, traté de que se sintiera así, quizá no lo conseguí.

– *Naturaleza casi muerta juega al gato y al ratón con el lector, haciéndole cambiar de sospechoso cada ciertas páginas. ¿Ésa y dosificar la intriga son las dos funciones principales de un autor de novelas policiacas?*

– Me parece que sí, que mantener en vilo al lector sin engañarlo es primordial para que no abandone la lectura del libro. Para ambas cosas no hay duda de que se necesita bastante ingenio y talento y no lo digo por mí que soy una aprendiza...

«Mantener en vilo al lector sin engañarlo es primordial para que no abandone la lectura del libro»

– ¿El asesino en serie, desde la época de Conan Doyle y su Sherlock Holmes hasta la actualidad, con sagas como las de Viernes 13 o Scream es un filón inagotable para la literatura y el cine?

– Me parece que aunque sea un tipo execrable el personaje del asesino en serie resulta muy productivo tanto para la literatura como para el cine puesto que el hecho de que esperemos otra víctima abre nuevas perspectivas de intriga y de horror . Nos mantiene en vilo.

– Imagínese una película hecha a partir de Naturaleza casi muerta. *¿Qué director y qué actores, clásicos o de hoy en día, le gustaría ver en ella?*

– Mire, he tenido tan mala suerte con el cine que prefiero no imaginar siquiera esa posibilidad. Muchas de mis novelas se han convertido en guiones pero luego no han pasado de ahí. En algún caso, como ocurrió con *El verano del inglés,* incluso estaba *el casting* hecho, pero la crisis se llevó la película por delante y bien que lo siento. A menudo mientras escribo suelo ver también la película de lo que escribo y eso me ayuda a perfilar escenas y personajes.

– Ahora que ha debutado en la novela negra, ¿Habrá una serie de aventuras protagonizadas por la agente Manuela Vázquez?

– En principio no, incluso aseguré, al terminar de escribir *Naturaleza casi muerta,* que no volvería a caer en la tentación de insistir en el género, pero ahora creo que si alguien me lo pide con insistencia, tal vez ... En fin, nunca hay que decir de esta agua no beberé. El otro día en un tren, ante una situación desagradable, ante un tipo impresentable que amenazaba a una señora, me pregunté cómo habría reaccionado Manuela Vázquez y pensé que tal vez la subinspectora algún día de estos se subiría al AVE y camino de Madrid, etc. Pero no sé, no vaya por dicho

---

«A menudo mientras escribo suelo ver también la película de lo que escribo y eso me ayuda a perfilar escenas y personajes»


Biblioteca


LOS JUANETES
SE
RESIENTEN

Jalón intermedio en la historia de Mario Conde

Santos Sanz Villanueva

En Leonardo Padura conviven obras de manifiesta ambición con otras de aparente simplicidad. Aquéllas, que se han sustanciado en sendos grandes empeños de reconstrucción histórica con su correlato en el presente –amplias indagaciones en el poeta independentista cubano José María Heredia (*La novela de mi vida*) y en Trotsky y su asesino Ramón Mercader (*El hombre que amaba a los perros*)–, no han rebajado sin embargo para nada el crédito de las segundas, una serie ya de siete peripecias protagonizadas por el «antipolicía» Mario Conde, según lo ha definido Padura. Se trata de un caso algo semejante al de uno de los maestros del cubano, Manuel Vázquez Montalbán, cuyas ficciones de más vuelo intelectual –*Cuarteto*, *Los alegres muchachos de Atzavara* o *César o nada*– nunca alcanzaron la notoriedad de las andanzas un tanto deslavazadas del investigador Pepe Carvalho.

El propio Leonardo Padura ha explicado en estos *Cuadernos Hispanoamericanos* (número 739, enero de 2012) los orígenes, trayectoria y peculiaridad de su ayer policía de investigación y hoy vendedor de libros Mario Conde con admirable claridad y con ausencia del pretencioso envaramiento con que los escritores suelen dan cuenta de su trabajo. Este registro, el de una sencillez que no es simpleza, vale también para la materialización de las novelas protagonizadas por «el Conde». Todo el ciclo se sostiene, ante todo y como principio inexcusable, sobre el antiquísimo principio

---

Leonardo Padura: *La cola de la serpiente*. Barcelona, Tusquets, 2011.

de contar una historia. Se palpa que el autor disfruta disponiendo una trama sólida y coherente, solo en alguna ocasión un pelín enredosa, pensada para que el lector la disfrute por el puro placer de recorrerla. La acompaña del requisito de la intriga, nunca dispuesta con el señuelo de descubrimientos circenses. La amuebla con una materia humana de primera calidad. Y, en fin, todo ello se dispara hacia una reflexión indirecta aunque intencionada sobre el mundo, su mundo cubano en la circunstancia histórica concreta del castrismo a la vez que el mundo de la realidad humana genérica, que anula el entretenimiento banal y escapista. Estas son las claves de unas novelas criminales de pensamiento y con dimensión social.

Tales caracteres se aplican, al igual que al resto de la serie, a *La cola de la serpiente*, el más reciente de los libros centrados en Mario Conde, pero no el que indica la trayectoria última del personaje. Supone un jalón intermedio en su recorrido biográfico, sustancia de un ciclo atento también a abordar la evolución profesional y moral del policía. El lector aficionado a la serie habrá de tenerlo en cuenta. Por eso, resulta oportuna la breve «Nota del autor» que cierra la novela y refiere su génesis. Un reportaje periodístico de 1977 sobre el Barrio Chino habanero dio lugar a una «noveleta» que apareció al año siguiente en el libro editado en Cuba que recogía *Adiós, Hemingway*. En su última singladura, la presente edición barcelonesa, ofrece una nueva redacción, con medidas habituales, aunque Padura la tenga por novela corta. Salvo por este dato editorial relativo, *La cola de la serpiente* ocupa un lugar intermedio en la tetralogía «Las cuatro estaciones», entre sus dos primeras entregas, *Pasado perfecto* (1991) y *Vientos de cuaresma* (1993), y las dos siguientes, *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998).

El asunto tiene su importancia, superior a menudencias bibliográficas o a curiosidades en el proceso de gestación. El Conde desvela en *La cola de la serpiente* la semblanza unitaria de su evolución, pues en ella figura tanto antes como después de que abandonara la ocupación de policía tan poco cercana a sus pulsiones íntimas. «Varios años después», leemos a las pocas páginas de iniciado el relato, «cuando Mario Conde ya no era teniente ni mucho menos policía...». Y es que la novela se remonta a una investiga-

ción llevada a cabo en el pasado. Además, la redacción final tardía permite que la propia novela aluda a situaciones o sucesos de esos libros mencionados, con lo cual se establece un enriquecedor diálogo con un mundo imaginativo extenso que dilata el ámbito temático y ambiental concreto de la novela.

La cola de la serpiente arranca con un suceso que dispara las mejores expectativas de una novela negra: el descubrimiento de un ahorcado, Pedro Cuang, a cuyo cadáver han amputado un dedo y que revela signos en el pecho de una muerte ritual. La investigación añade un fuerte plus de intriga al misterio inicial: debe realizarse en el medio hermético de la comunidad china de La Habana y tropieza con las dificultades del secreto mundillo de la santería y la magia negra. La historia avanza paso a paso, sostenida en controladas rememoraciones emocionales de impronta lírica, hacia el desenlace que desvela las razones del asesinato, mientras se puebla de sustanciosa materia ambiental y humana. La decadencia y sordidez de la cerrada colonia china da de sí un intenso retrato colectivo. Al autor le guía en esta trama un claro acento testimonial. A la vez, se despliega una amplia galería de retratos de personas. El primero, el de Conde, de humanidad perfecta con su mezcla de bonhomía y desvalimiento. A su lado, su deseada compañera de oficio Patricia Chion, fuente de deseos carnales que lo elevan a cumbres místicas de satisfacción. Y alrededor de ellos un puñado de seres de trazo completo unos, expeditivo otros, que aportan caracteres varios e historias interesantes, relaciones humanas complejas, con secretos y egoísmos, y también con ejemplos conmovedores de amistad y fraternidad. El mundo y la complejidad de los seres humanos, en suma, representado en una colonia de emigrantes.

Fiel a la poética de ampliar el relato por sí mismo atractivo de la averiguación de un crimen, incluso de apenas enfatizar ni el conflicto ni la intriga inherente, hasta valores superiores, Padura acomete un retrato de época con contenido social y a la vez una reflexión genérica. El retrato, ya lo he dicho, tiene como objetivo la vida desalentada de la populosa emigración china a Cuba. El enfoque se mueve entre el testimonio crudo, la objetivación distanciada de una realidad miserable y la piedad. Todo ello filtrado a través de una óptica narrativa peculiar y muy afortunada. Se

trata de una perspectiva que compagina la mirada analítica de un observador externo y la valoración moral solidaria del propio protagonista. Los valores superiores tienen que ver con un problema universal de vigencia a lo largo de toda la historia y de lacerante actualidad, el desarraigo. La novela habla de una emigración concreta, la china a Cuba, y eso le proporciona eficacia realista, veracidad construida sobre hechos ciertos y no sobre abstracciones, pero poco cuesta da al salto hasta el problema genérico, las migraciones laborales con su corolario de soledad y desarraigo.

La trama criminal de *La cola de la serpiente*, con sus anécdotas atractivas y sus actores interesantes, es el edulcorante que proponía el infante don Juan Manuel como señuelo para tragar la amarga medicina de una penosa realidad social y existencial. El acierto al mezclar seducciones arraigadas en el gusto por que nos cuenten historias y reflexiones en esta nueva salida de Mario Conde confirman a Leonardo Padura en el lugar de una de las voces narrativas hispanoamericanas más firmes del momento presente que ya ocupaba

Un muerto de otro crimen

Fernando Tomás

No es raro que el jurado que le otorgó a esta novela el Premio Memorial Silverio Cañada, durante la célebre Semana Negra de Gijón, se fijara en la obra de Ernesto Mallo, porque esta narración, *Crimen en el barrio del once*, reúne géneros y méritos suficientes como para no pasar desapercibida. De una parte, es una solvente novela negra, con personajes bien dibujados, y por encima de todos el del comisario Lascano, alias El Perro, y su amigo Fuseli, el médico forense que lo aprecia guardando las distancias; también es un relato político, o histórico, que al situar la acción en la época negra de la dictadura argentina, nos ofrece un panorama siniestro del país y de la corrupción y sadismo que lo controlaba a todos los niveles; y finalmente, *Crimen en el barrio del once* es una novela de amor, aunque sea de amor ultraterreno, pues Lascano vive amargado por la muerte en un coche de su mujer, Marisa, que le duró demasiado poco y en cualquier caso no lo suficiente como para convertirlo en una persona mejor que la persona que él quiere ser, o es capaz de ser porque, obviamente, si se ha entregado en cuerpo y alma a su profesión y a la impasibilidad de carácter, es como método de supervivencia. Lascano es un hombre que tiene que llevar una armadura porque por dentro está roto.

Y lo que tiene roto no se puede arreglar, porque no se va de él, su esposa lo visita en sueños, su fantasma se le mete en la cama y a veces le enseña al niño del que estaba embarazada cuando falleció. Y él sufre el doble porque cuando la tragedia se lo llevó todo

---

Ernesto Mallo: *Crimen en el barrio del once.* Siruela, Madrid, 2012.

ellos vivían en el apogeo de la felicidad. «No hay nada como una muerte a tiempo», dice Mallo. «Las estrellas del espectáculo, cuando mueren en el punto más alto de su arte, cuando su vejez aún no ha llegado para decepcionar a sus admiradores, se quedan allí para siempre, suspendidas en el inconsciente colectivo de las multitudes que las adoraron en vida, y que continuarán idolatrándolas para siempre. Como Gardel en el avión. Como Marisa. Murió en el momento en que Lascano más la amaba. Un accidente de tránsito. Simple, rápido, brutal, irreparable. Se fue llevándose todo consuelo, toda alegría, todo.» Después de eso, cualquier cosa que le ocurra o haga, será en el vacío, en la nada. Aunque a veces la vida se llena de espectros y a él le va a ocurrir cuando conozca a una joven llamada Eva, a la que persiguen por subversiva, que él rescata de una redada y que se parece a Marisa de un modo enloquecedor. También en el hecho de que lleva un hijo dentro, que le hace recordar cuando vio en un teatro de Buenos Aires a la actriz Nuria Espert interpretando la *Yerma* de Federico García Lorca y diciendo: «¿Qué se siente estando embarazada? ¿Has tenido alguna vez un pájaro vivo en la mano? Es lo mismo, pero por dentro de la sangre.»

El suceso en el que ahora está envuelto Lascano es un crimen con tres muertos en el que uno de ellos no parece pertenecerle a ese asesinato. Los otros dos son un par de jóvenes que parecen claras víctimas de la represión, pero él es un prestamista judío del barrio Once, llamado Elías Biterman, con un pasado familiar de víctimas de los nazis y de los progromos de la Unión Soviética en Ucrania, que a devenido en usurero y al que acude de forma regular otro de los personajes importantes de la novela, un hombre llamado Amancio, para pedirle créditos que le permitan mantener a una amante que le sale más cara de lo que él puede pagar. Amancio es una especie de compañero de viaje de los militares, y más que nada del oficial Giribaldi, enérgico en los cuarteles y pusilánime en el hogar, donde vive una vida oscura con su mujer, Maisabé, a la que asquea y con la que cría a uno de esos niños que la dictadura le robaban a sus víctimas. Y cuando el nudo que Biterman –a quien sus clientes detestan hasta tal punto que uno de ellos dice que si alguien lo mata, él le paga el abogado– va estrechando en torno a él se hace asfixiante, el drama empieza a tomar su forma.

Con esa serie de personajes y de situaciones, Ernesto Mallo ha logrado una estupenda novela, muy bien ambientada en lo que tiene de recreación de los horrores de una sociedad secuestrada y a merced de la violencia y la impunidad totalitaria; que está escrita siempre de modo esmerado y con brillantez por momentos, y que no deja de la mano al lector a lo largo de sus algo menos de doscientas páginas, porque mantiene el interés, reparte la intriga con astucia y, sobre todo, sabe dosificar la trama de modo que no se desequilibre y llegue en pie y entera al último capítulo, como mandan los cánones de las obras policiacas, cosa que es, al menos en una de sus caras, este *Crimen en el barrio del once* que nos deja con ganas de saber algo más de su autor. Aunque el futuro sea «un lugar que sólo existe en la imaginación», según se nos dice en la última frase del libro

La telenovela como género o subgénero

Bianca Estela Sánchez

Mientras los torcedores de puros hacían su trabajo en las fábricas de habanos de Cuba a finales del siglo XIX, los conocidos como lectores profesionales, que en más de una ocasión recordó Cabrera Infante, leían lo que los primeros pedían para hacerles más llevadero el trabajo. Aquella concepción de la literatura como entretenimiento se había hecho muy extensible, en especial desde los folletines franceses que trajeron consigo toda una saga de obras y creadores, en la que Alejandro Dumas y su supuesto taller tuvo un éxito arrollador. También en las fábricas de habanos, Dumas era el más solicitado. El Conde de Montecristo gozó de tanto prestigio que hasta una línea de puros fue llamada de ese modo.

Se preguntarán qué tiene todo esto que ver con la última novela de Alberto Barrera Tyszka, titulada *Rating* y publicada en España por la editorial Anagrama. Rating es una novela que plantea la siguiente pregunta desde su propia contraportada: ¿Hasta dónde está dispuesta a llegar la televisión en su desesperada búsqueda de audencia? Barrera lo sabe bien, conoce el género, ha trabajado como guionista de la industria y consigue que la trama y el vértigo inunden cada página de su historia, que explora los límites morales en el crudo mundo de los *reality shows* y que hurga, desde su interior, en la exitosa industria de la telenovela latinoamericana.

Alberto Barrera Tyszka: *Rating*. Anagrama, Barcelona, 2011.

Rating fusiona la voz de Manuel Izquierdo, un guionista descreído, cansado de escribir melodramas televisivos y en plena crisis de los cincuenta, con la de Pablo Manzanares, un estudiante de literatura que está descubriendo el mundo y ha conseguido, gracias a los contactos de su madre, un trabajo de asistente a gerente del canal. A partir de la narración de estos dos personajes, cuyas vidas se ven forzosamente cruzadas, Barrera Tyszka construye una única historia que nos ofrece una mirada crítica sobre el mundo de la televisión y su capacidad para transformar la tragedia social de un país en rating.

Y es precisamente la telenovela la que ocupa un eje principal, un especial que se podría denominar casi genérico. Para Cabrera Infante el origen de esas telenovelas están en los folletines franceses. Las mujeres que trabajaban en las fábricas de tabaco haciendo trabajos como despalillar las hojas, separarlas y clasificarlas, también tenían a quienes les leyeran, sus profesionales, y sus obras favoritas, que escuchaban con auténtico fervor. Lo que ellas elegían para escuchar eran novelas románticas.

Esta historia la narra espléndidamente Ibsen Martínez en un artículo en el que opina que «secreción característica de nuestra América es la telenovela». No puedo estar más de acuerdo, sobre todo después de leer la novela de Barrera. Si aquellos lectores profesionales luego se convirtieron en narradores de radio novelas y el nacimiento del género procede del folletín francés habría que preguntarse qué se ha aportado de característico pero también de universal, ya que las telenovelas no funcionan sólo en América. De hecho, han sido uno de los grandes promotores del idioma en el extranjero. Durante un viaje llegué a conocer a un guía sirio que era capaz de comunicarse en un español muy escaso, un idioma que no había estudiado pero que en cierta manera conocía gracias a las ¡telenovelas!

Como se desprende de *Rating*, la telenovela hoy en día está marcada por la angustia del mercado masivo, por la necesidad de encontrar los espacios comunes en los que una historia puede funcionar de forma universal. Barrera, durante una entrevista declaró que «en la vida misma todos solemos tener otras obligaciones y deberes aparte de enamorarnos», en referencia al argumento de las telenovelas.

Es cierto que la banalidad llega a extremos enormes y también la ambición, el poder y el dinero que se generan alrededor de un mundo en el que las cosas no son como parecen, en el que lo que resulta a simple vista más artificial puede ser complejo y programático mientras que la espontaneidad está controlada, medida por milímetros.

El mundo de la televisión, la creación de una telenovela con sus presidentes de proyectos especiales, guionistas, secretarias, ejecutivos, empleados de la limpieza... todos protagonizan *Rating*, que en una encrucijada de caminos, como toda buena historia, se encarga de adentrarnos en la realidad del mundo artificial de la televisión.

La vida fácil, el éxito, el dinero... pero también la privación de privacidad, el periodismo amarillo y una decadencia moral más que significante que hacen de *Rating* un libro que pierde el pulso de la tensión, con un argumento que engancha y mantiene atento al lector, que no lo suelta.

Alberto Barrera Tyszka nació en Caracas, Venezuela, en 1960. Poeta y narrador, es autor de una novela anterior titulada *También el corazón es un descuido*, con la que obtuvo el Premio Herralde. Junto con Cristina Marcano publicó la primera biografía documentada del presidente de Venezuela: *Hugo Chávez sin uniforme. Una historia personal.* Es licenciado en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, donde también ejerce de profesor. Durante años ha trabajado como guionista de televisión, escribiendo telenovelas en Venezuela, Argentina, Colombia y México

Su pasión más confesada

Juan Ángel Juristo

Hace dos años la editorial Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores publicó la última obra inédita de Guillermo Cabrera Infante, *Cuerpos divinos*, una evocación de su juventud y de La Habana previa a la entrada de los barbudos en la capital cubana y los primeros momentos del régimen de Fidel Castro cuando Carlos Franqui se encarga de *Lunes de Revolución* y embarca al escritor, enrocado hasta entonces en su revista *Carteles* donde publicaba sus legendarias críticas de cine, amén de entrevistas a actores célebres como Humphrey Bogart y actrices internacionales como Martine Carol o las muy cubanas Miriam Gómez y Miriam Acevedo, en una aventura de consecuencias trascendentales para su futuro. El libro, en realidad, podría ser considerado como el revés de la trama de otras obras autobiográficas anteriores, tal *La Habana para un infante difunto*, pero contiene algunas escenas, el reportaje a Hemingway en una barca con motivo del rodaje de *El viejo y el mar*, la visita de los revolucionarios a Nueva York en aquella gira que Fidel Castro realizó por Norteamérica donde Guillermo Cabrera Infante fue testigo de excepción, que pueden considerarse excepcionales por la alta calidad literaria que poseen. En aquella presentación se dio a conocer la intención de la editorial de publicar las *Obras Completas* del escritor a cargo de Antoni Munné, una labor que todos los que gustamos de la literatura de Guillermo Cabrera Infante esperábamos con cierta ansiedad

---

Guillermo Cabrera Infante: *Obras Completas*. Tomo I. *El cronista de cine*. Escritos cinematográficos I. Editorial Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Barcelona, 2011.

porque sabíamos de la enorme cantidad de material inédito que dichas obras iban a contener y que Munné se iba a encargar de desbrozar y clasificar con esforzada labor. Ahora ha salido publicado el primer volumen, un inmenso tomo que suma unas mil quinientas páginas, y que recogen todos los escritos sobre cine que Guillermo Cabrera Infante escribió a lo largo de su vida. Desde luego se encuentran aquí libros muy famosos suyos, como *Un oficio del siglo XX*, aquel que publicó en bella edición Seix Barral hace muchos años y que supuso un aire de renovación entre nosotros por la manera que tenía de afrontar la obra cinematográfica, en una mezcla de rigor y goce literario muy difícil de encontrar por entonces en nuestros pagos, acostumbrados como mucho a los ecos que nos llegaba del intelectualismo de *Cahiers du Cinéma*, pero no otros posteriores, como *Arcadia todas las noches*, ni más recientes y que pueden incluirse en otros muchos que escribió sobre evocaciones biográficas, como *Cine o sardina*, un bello libro donde Cabrera Infante describe su infancia en Gibara, una infancia marcada por la pobreza y el cine, su pasión más confesada y dilatada en el tiempo y que serán incluidos en otro volumen posterior. Luego vinieron otras pasiones, como la literatura, las mujeres, el son, el jazz, la obsesión por dar cuenta de la geografía de La Habana y sus lugares casi mágicos, no es de extrañar que tradujera *Dublineses*, de James Joyce en una especie de correlato obligado, pero nada le compensó, en realidad, de aquel primer descubrimiento de los sentimientos intensos que surgían de aquellos fotogramas en movimiento, y donde el niño Cabrera Infante llegaba a olvidarse hasta del hambre. Esta intensidad en lo emocional explica muchas actitudes que el lector de este tomo encontrará en muchas de las críticas que Guillermo Cabrera Infante escribió en vida, que fueron muchas, e ilumina ciertas manías, injustas, que mantuvo con movimientos cinematográficos como el neorrealismo o con autores consagrados como Jean Vigo o Visconti, con los que el escritor cubano se muestra inclemente y, por contraste, la total adhesión al cine norteamericano y, sobre todo, al de Hollywood.

En la obra de Cabrera Infante se produce una feliz conjunción de las técnicas literarias de las vanguardias, las referencias a Sterne, a Joyce, a Carroll, son innumerables, con la cultura pop y sus

manifestaciones más amables. Esa actitud tiene muchas consecuencias, y cuando se hace con ingenio y excelencia literaria el resultado suele ser magnífico. En este sentido hay páginas en *Tres tristes tigres* que son antológicas, sobre todo en lo paródico y en la descripción de ambientes teniendo en cuenta las sensaciones musicales, por ejemplo, o las evocaciones de la noche de la fiesta habanera, pero llama la atención que en lo referente al cine Guillermo Cabrera Infante se mantuviera más indulgente que con las obras literarias o las musicales, dos de sus otras grandes pasiones, donde su exigencia podía llegar a extremos inusitados. Quien se enfrente a estos escritos de cine, con los muchos inéditos en forma de libro que contienen, tendrá que tomar en cuenta esta consideración. Sólo así podrá entender la obra de Guillermo Cabrera Infante como un todo coherente pero dividida en tres zonas de conocimiento muy diferenciadas: El mundo visual, donde reina el cine ya que el paisaje no forma parte nunca de su modo de mirar; el mundo del oído, donde el son y el jazz dominan por encima de cualquier otra manifestación musical, las referencias a la música clásica son escasas aunque pertinentes, acertadas y divertidas, y luego, como algo que engloba a las demás, el lenguaje, la literatura, la crítica de cine, el reportaje, donde era un maestro, la entrevista... en suma, el periodismo en su aspecto más noble.

Esta mezcla afortunada conlleva el hallazgo de una manera de vivir, de sentir, también de realizar una obra, y Guillermo Cabrera Infante supo desde el primer momento como llevar a buen puerto esa conjunción prácticamente desde su primer libro. Pero el cine era otra cosa, era su pasión más confesada, pero también la más dilatada en el tiempo y, desde luego, la que llegaba más cerca del origen. De ahí que tuviera que inventarse casi un heterónimo, y digo casi porque G Caín, que así firmó durante años sus críticas de cine, es más que un pseudónimo pero no llega a poseer una personalidad radicalmente distinta a la de su autor, caso de los variados pessoanos, aunque, eso sí, cumpla con escrúpulo uno de sus requisitos: el autor habla siempre de él en tercera persona. El cine de Guillermo Cabrera Infante es gozado por una persona con ese nombre, pero quien lo juzga es otro, G Caín, y este otro se deja llevar a veces por una personalidad que parece muy distinta a la de su autor, quien a lo largo de su vida se sentirá obligado a corregir

a su casi heterónimo. De ahí esa rectificación a *Casablanca*, no la única pero sí la más famosa de otras muchas las que criticó con saña, y los duros epítetos que tuvo con actores que idolatraba pero que tuvieron la mala fortuna de hacer esa película, como Humphrey Bogart o Claude Rains. Parecería que mientras a GCaín le molestaba el mito, Guillermo Cabrera Infante lo respetaba. Esa contradicción nunca llegó a producirse en el momento porque los tiempos con lo que jugamos son distintos: mientras GCaín existió no hubo rectificación. Cuando murió, su autor revisó opiniones, muchas de ellas, aunque en otras se mostró irreductible, como el desagrado con *Senso*, la película de Visconti, perdurable a lo largo de los años.

No es baladí que una edición de las *Obras Completas* de Guillermo Cabrera Infante comience con sus escritos sobre cine. En cierta manera nos encontramos con el escritor subyugado por lo que de excelente poseía el arte de la cultura de masas del siglo XX, una Arcadia que nunca le abandonó y que cultivó a lo largo de su vida, tanto en los años de la luminosa La Habana, donde reinaba GCaín, como en los más melancólicos de su casa de Gloucester Road, en Londres, donde escribió algunos guiones mientras veía incesantemente videos de cine. Arcadia todas las noches: así tituló uno de sus más bellos libros sobre este arte. El título es excelente pero lo importante es que en gran parte le define, a é y a estas páginas

El mundo dentro de Vicente Gallego

Javier Lorenzo Candel

La búsqueda de los elementos de la realidad que construyen un poema, su material naturaleza, ha dado en Vicente Gallego un largo recorrido de calidad que ha ido completando su mundo, que lo ha puesto a la altura de la mejor poesía escrita en castellano de los últimos años, ofreciendo al lector diferentes etapas, conclusiones diferentes, para trazar un recorrido sólido para el paso de quien transita su obra.

Después de sus primeros libros, entre los que cabe destacar, por lo que supuso para la incursión de la poesía hecha en Valencia en el panorama literario de nuestro país, *La luz, de otra manera* publicado en 1988, Gallego ha puesto de manifiesto esa necesidad de exploración sin la cual queda lejos el hallazgo, sin la que la obra puede perecer en un mar desde el que cualquier singladura puede resultar un mero cabotaje, para ir trasmitiendo una necesidad de comunicación ante el gran descubrimiento.

Pero no un descubrimiento particular, poco comunicable, sino un conocimiento que desciende hasta el lector como una entrega de luz nítida y armónica que ilumina su lectura.

Libros como *Santa deriva* (2002) o el fabuloso experimento de traslación de las inquietudes del poeta al lenguaje del renacimiento y el barroco desbordados en *Cantar de ciego* (2005), o *Si temierais morir* (2008) están proponiendo hitos que ponen de manifiesto la solidez de interpretación del mundo que rodea a Gallego como ya dije más arriba, un mundo que parte, en la mayoría de

---

Vicente Gallego: *Mundo dentro del claro*. Tusquets (Nuevos textos sagrados), Barcelona, 2012.

ocasiones, de un caudal sensitivo, particular y único, para hacerlo poesía compartida.

Este quizá sea uno de los resortes de la obra del poeta valenciano. De un lado, la necesidad de comunicación de las sensaciones, su dificultad en la expresión escrita, nos hace acudir a un lenguaje particular que se adueña de la adjetivación, de un viaje al fondo del concepto, como ha manifestado en ocasiones, para trascender al mundo de los sentidos. De otro, la facilidad con la que esos mismos asuntos van trazando líneas de recorrido universal en las que reconocemos buena parte de nuestro destino. Porque esa universalidad es, a la vez, individual y colectiva, y, por tanto, bien reconocible.

Mundo dentro del claro, libro de reciente aparición, no es menos que las últimas entregas de Vicente Gallego; y, por no ser menos, también es un paso más hacia la cima que se empeña en buscar el poeta. Su particular interés por una cierta metafísica, ya descubierto en *Si temierais morir*, empuja cada resorte hacia territorios que trascienden del hecho observado, hacia un vacío que se experimenta como una sensación única de gozo desde la que hacer descansar las cosas del mundo.

Este nuevo acicate nos hace ver de qué manera la poesía de Gallego ha roto en una dirección más particularmente animista, descargándose de la idea fundamentada en el paso del tiempo para recalar en el tiempo único, por decirlo de algún modo, abriendo el libro con versos como «En el alma vacía, qué lozanos/ se dibujan los cielos, cómo crecen/ las flores inmortales, los trabajos/ del hombre, qué livianos/ los afectos brindados sin doblez. Una declaración de intenciones que en el libro va justificando su escritura.

Mundo dentro del claro está plagado de asertos que viene a definir las preocupaciones del poeta, el misticismo que lo acompaña desde hace algún tiempo: El hombre trascendido de su estructura, afirmado en el vacío, puro y eterno ante los sentidos. Ejemplos a esta tesis pueden ser poemas tales como «Quien la encuentre» donde una rama de hinojo puede ser el alimento necesario para esa trascendencia; o el excelente «Paseo en qué lugar» donde el último verso: «y cuanto más me abismo, más me asomo» nos da una de las claves que van a sostener la lectura final del libro.

Pero no piense nadie que, ante este particular interés de Vicente Gallego, se ha olvidado de los temas que viene marcando su poesía: el amor, la amistad o la naturaleza, acompañados por una adscripción cercana a la poesía del Siglo de Oro. Temas que constituyen el sostén necesario para poder, a mi juicio, trazar el recorrido de este nuevo libro sin desprenderse de una compañía conocida que hace, por compartido, más amable su desarrollo, menos escarpado. En este sentido, encontramos poemas como el titulado «Miguel Ángel Velasco, vivo en mi corazón» en el que la recreación del amigo desaparecido está proponiendo, con la gratitud que otorga la amistad y el cariño compartido, un manifiesto bellísimo de la comprensión y el amor, rematado por versos como «mi almirante/ montado en el relámpago/ de la humana pasión, firme en la altura.»

En cualquier caso, *Mundo dentro del claro* está proponiendo, trufado de un lenguaje pleno de significado, la fuerza y la inteligencia de uno de nuestros poetas más representativo, el espíritu de conquista que la poesía del valenciano va fomentando en cada una de sus entregas, el poso que ha dejado ya un compromiso verdadero con la comunicación que es, en su propia dimensión, el vehículo para llevar lejos la idea madre de buena parte de este libro.

Una idea madre que surge del estudio y la aproximación a esa conciencia viva que sostiene en un ensayo de pronta aparición titulado « Para ofrecer la rosa» y que es, en su conjunto, una defensa apasionada sobre la naturaleza no dual de la realidad, una verdadera aproximación a la particular teología que sostiene sus más recientes preocupaciones.

Los lectores que han acudido a la poesía de Vicente Gallego en su ya dilatada carrera, descubrirán, sin lugar a duda, los planteamientos que la han hecho madura, la fuerza que la ha conquistado, el compromiso que la ha mantenido y empujado, pero también un nuevo espacio donde seguir la senda de verdad que nos propone. «Así has llegado a ser, dura en tu luz,/ fuego al fin sin cenizas, sin motivos/ desnuda y seca, seca/ como la misma muerte,/ como la muerte entera, mi alegría.», para llamar al mundo por su nombre

La poesía centroamericana abre sus puertas

Daniel Rodríguez Moya

Fondo de Cultura Económica acaba de publicar un volumen de esos que se convierten, desde su salida, en necesarios. *Puertas abiertas. Antología de poesía centroamericana*, preparada por el escritor nicaragüense Sergio Ramírez, viene a ocupar un espacio editorial lamentablemente muy vacío en cuanto a la producción poética de la región centroamericana. Antologías parciales por países en editoriales con poca distribución es la tónica en cuanto a visiones generales y panorámicas de la lírica, con algunas excepciones como la edición de *Pájaro relojero. Poetas centroamericanos*, en Galaxia Gutenberg, bajo la selección de Mario Campaña.

La antología, que ha sido publicada aprovechando que la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (México) dedicaba un importante espacio a la literatura centroamericana en su XXV (noviembre de 2011), reúne a autores de los seis países centroamericanos de habla española (Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y El Salvador). Diez poetas representativos de la poesía contemporánea (todos vivos) de cada uno de estos países, salvo de Nicaragua, que son dieciséis. Que el antólogo sea nicaragüense nada tiene que ver con esta aparente desproporción. Y es que de todo el ámbito centroamericano el peso de la poesía nicaragüense y su influencia fuera de las fronteras de la región es muy superior al del resto de los países. Algo tendrá que ver en

---

Sergio Ramírez: *Puertas abiertas. Antología de poesía centroamericana.* Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

esto que el gran renovador de la poesía en castellano sea un nicaragüense nacido en Metapa (hoy Ciudad Darío) y enterrado, como recuerda Ramírez en el prólogo que dijeron Neruda y Lorca alalimón en un homenaje en Buenos Aires, en la catedral de León (también de Nicaragua) «bajo su espantoso león de marmolina, como esos leones que los ricos ponen en los portales de sus casas».

Siguiendo con el prólogo de Ramírez, la poesía nicaragüense y su evolución desde Darío es la que ocupa el grueso del discurso. No pueden faltar momentos fundamentales en este camino como el Movimiento de Vanguardia, surgido en 1931 en la Granada nicaragüense bajo los atrevimientos líricos de José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, entre otros. También apunta Ramírez la importancia, cada vez más presente en los autores nicaragüenses más jóvenes en la actualidad, de Carlos Martínez Rivas, un poeta que ha alcanzado la categoría de autor de culto. Nicaragua protagoniza el texto, decía, pero no se obvian momentos importantes para el conjunto de la poesía centroamericana como el protagonismo en la modernidad poética del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1901-1992) o, cuando señala Ramírez la línea poética relacionada con lo social y revolucionario, la trayectoria del costarricense Jorge Debravo y el salvadoreño inevitable, en esta misma línea, Roque Dalton. Aunque claro, Nicaragua también aporta autores de referencia en esta poética revolucionaria con nombres como el de Leonel Rugama.

La selección, que se presenta en el volumen de norte a sur, arranca con Guatemala, donde hay poemas de, entre otros, Ana María Rodas, Marco Antonio Flores o el poeta de la etnia maya k´iche´Humberto Ak´abal (del que se recogen poemas solo en español).

Conviene detenerse en El Salvador esencialmente por dos motivos. Uno es la inclusión de Claribel Alegría (Estelí, Nicaragua, 1924) como poeta salvadoreña, cuando podría ser integrada perfectamente como autora nicaragüense. En cualquiera de los dos países su presencia está más que justificada y, obviamente, al formar parte del capítulo dedicado a El Salvador la representación del más pequeño de los países centroamericanos gana mucho peso en el conjunto de la antología. La de Claribel Alegría es la gran

voz de la poesía centroamericana. Su trayectoria, desde aquel *Anillo de silencio* de 1948 bajo el magisterio de Juan Ramón Jiménez, la hace merecedora de un puesto de referencia en la poesía escrita en español del siglo XX. El otro motivo por el que vale la pena detenerse en El Salvador es Jorge Galán (1973), la voz más personal de la joven poesía centroamericana. Su cuidadoso lenguaje unido a una vocación de claridad aprendida no sólo en los grandes maestros del 27, sino también en la propia Claribel Alegría, hacen que la voz de Galán sea la de mayor proyección dentro y fuera de Latinoamérica en cuanto a las generaciones más jóvenes.

El capítulo dedicado a la poesía hondureña por desgracia no puede contar –por la premisa de que los autores incluidos debían estar vivos– con la voz de Roberto Sosa (1930), fallecido en mayo de 2011, sin duda su más digno representante. No obstante la selección presenta a algunos autores de cierto interés como Rigoberto Paredes (1948), María Eugenia Ramos (1959) o una muestra de por dónde van los tiros de los jóvenes poetas con los versos de Gustavo Campos (1984) que apuesta por una poesía de corte irracionalista aún muy poco personal.

Como ya apunté desde el inicio, es Nicaragua la gran protagonista del volumen, e insistimos en ello, por motivos más que suficientes en este contexto centroamericano que aborda la antología. De Ernesto Cardenal se han escogido sus poemas más representativos, desde la *Oración a Marilyn Monroe* a algunos de sus célebres epigramas y salmos. Con muy buen criterio, el antólogo ha prescindido de obra más reciente del gran vate nicaragüense. Hay muchos otros nombres obligatorios para una antología de poesía centroamericana como el de Gioconda Belli. De Belli echo en falta un poema que, entiendo, muestra a la mejor poeta que hay en ella. Su popurrí poético llamado *Carga cerrada* bastaría para demostrar por qué Gioconda Belli es la poeta reconocida que es. Sin embargo, el antólogo ha optado por otros poemas que, salvo su célebre *Y Dios me hizo mujer*, no veo representativos de su obra. La presencia femenina es muy importante en la poesía nicaragüense, algo que se refleja bien en la antología con las voces, además de la propia Belli, de Daisy Zamora, Ana Ilce Gómez, Michelle Najlis, Vidaluz Meneses y Blanca Castellón. La voz más joven representada es la de Carlos Fonseca Grigsby (1988) que con tan

sólo 18 años se alzó en España con el Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe Joven Creación con su deslumbrante libro *Una oscuridad brillando en la claridad que la claridad no logra comprender*. Debía estar incluido, lo estuvo y sus versos son la cita con la que se inicia el libro a modo de homenaje, el joven poeta Francisco Ruiz Udiel (1977) . El mejor sin duda de su generación y con un futuro más que prometedor. Pero él decidió que su último libro, *Memorias del agua*, publicado en enero de 2011, fuera póstumo. Nos hemos perdido muy buenos poemas. Y Nicaragua ha añadido a la odiosa lista de poetas suicidas una voz excepcional.

Costa Rica y Panamá cierran la antología con nombres como Laureano Albán (1942), Ana Istarú (1960) o Luis Chaves (1969) como poetas ticos y Demetrio Fábrega (1932) como uno de los panameños más destacados.

Sergio Ramírez, aunque narrador, siempre ha permanecido muy atento a la creación poética e incluso alguna vez incursionó en ella. Su mirada amplia y llena de generosidad, siempre rigurosa, y el apoyo que para este trabajo tuvo primero de Francisco Ruiz Udiel y tras su fallecimiento de Ulises Juárez Polanco, han conseguido un trabajo de absoluta referencia para el conocimiento de la poesía centroamericana en la actualidad. Un panorama dispar pero que, como señala el propio autor en el prólogo «tiene denominadores comunes en la geografía, en la historia, en la lengua y en la cultura» ©

La vida congregada en las arterias

Almoraima González

La cita de Marsilio Ficino y la de Shakespeare que inauguran nuestro libro parecen advertirnos abiertamente: *Si por acaso traes contigo/ algo contrario al amor, deponlo* y *No enemy/ But Winter and rough weather.* Se nos advierte pero al mismo tiempo se nos pide algo, una actitud concreta, un ánimo propicio. Con *Dogos* se ha hecho Antonio Portela (Aljaraque, Huelva, 1978) con su segundo premio, el muy merecido José de Espronceda, Ciudad de Almendralejo. Tras el apasionado *¿Estás seguro de que no nos siguen?* (DVD ediciones, 2003), vuelve con un libro que augura misterio desde el principio, empezando por los perros dogos del título (los perros vigilantes) y por las citas que lo encabezan, como digo. Son, pues, tres advertencias, que cobran pleno sentido en cuanto llegamos al primer poema y nos reciben, avivando heridas con su piel de lobo, nada menos que los *diamonds dogs* de Bowie. Detrás de un recibimiento así hay una gran promesa de lectura, sin duda. Detrás de las fauces de los «Diamantinos dogos» (se llama así el primer poema) debe existir forzosamente un mundo entero que custodiar. Ilusionado e impaciente pasa el lector la página y se encuentra, en efecto, con el comienzo de ese mundo que presentía: es entonces cuando nos inunda la melodía de *Space Oddity*. Qué maravillosa sorpresa descubrir que David Bowie recorre el libro entero: todos los poemas, que son treinta (y entre ellos un tríptico con bastante independencia cada parte) están basados en canciones del músico británico. Unas veces la canción

---

Antonio Portela: *Dogos* (Premio José de Espronceda de Poesía. Ciudad de Almendralejo). Pre-Textos, Valencia, 2011.

es mera excusa, sólo una referencia lejana y demasiado sutil; otras, el poema está basado íntegramente en el argumento de la canción e incluso a veces comparten título –traducido o no al español–. Se trata de la primera y amplia mitad de la discografía de Bowie (aproximadamente hasta 1984). Y no es baladí este dato, porque el núcleo argumental de estas letras compone una historia, una posición cultural e ideológica de quien la narra, y conviene no perderlo de vista.

En su poemario anterior, un joven eufórico, lleno de vida y de pulsión, buscaba su sitio mediante la consecución del placer: heredero de una tradición de origen clásico y de carácter antropocéntrico, con sus correspondientes formación y bagaje cultural (apoyados además en los *topoi* correspondientes: *tempus fugit*, *collige virgo* renovado...) se mostraba plenamente capacitado para dar forma y avalar su ideario. En *Dogos* lo encontramos más maduro, y aquella mezcolanza de lo elevado y lo cotidiano, la virilidad, la sexualidad, la conciencia del cuerpo que aparecían en aquel siguen estando presentes, pero hay una transición sutil hacia el tema que es ahora principal: el protagonista del libro es de los que creen que hay otros mundos dentro de éste; y va a ser ésta la idea que capitanee la obra. Está convencido de que una realidad distanciada (o no contaminada) de la ordinaria, es posible y más elevada, más saludable. Como lo cree a su manera ése a quien Bowie (o Ziggy Stardust, su álter ego) pone voz: una vez que se prueban otros mundos, es muy difícil aceptar éste; qué hombre que haya pisado la luna iba a querer volver a la tierra... Nuestro protagonista sigue siendo el hedonista aquel, el ácrata que habitaba su primer poemario, pero ahora sabe que tiene que buscar un refugio dentro de este mundo. Reconoce ya cuánto de hostil nos rodea, y por eso busca una guarida propia donde sí pueda saborear tranquilo esa vida de la que ya se declaraba partidario en otro tiempo: *take a walk on the wild side*, o algo parecido. No quiero decir con esto que se sienta dueño de una idea nueva ni recién nacida: sabe que pertenece a una tradición (el humanismo) y que es sólo un eslabón en una cadena antigua, porque está demostrado que todo es siempre lo mismo con el aire de la época que toque. Es lo que viene a decir el poema «Portada de Men´s health», que podría estar describiendo a cualquiera de esos jóvenes discípulos griegos

que rodeaban al maestro: belleza soberbia y una juventud deslumbrante, y sin embargo, describe a un hombre de nuestros días que roza los cuarenta y muestra su cuerpo en una revista para hombres que dedican cierto tiempo a la estética. Y Portela sigue demostrándonos que la vida sigue igual con un Ganímedes contemporáneo nuestro y que, «profanado», ha pasado a ser el actor porno Rocco Sifredi. Este poema es clave también para que nos detengamos en otra estrategia muy interesante de que hace uso el autor, que tiene una carga semántica importante y que apoya firmemente su ideario: en estos poemas de *Dogos* se ha perdido cualquier miedo atávico a mezclar lo sagrado (o clásico, lo digno de veneración y respeto) con lo profano, por así decirlo:

La boca, ábrela. Cierra tus párpados/ al cuenco del amor y escancia suave/espumas y experiencia./ Apura el blanco amargo de mi límite/ sobre tu lengua inquieta/ y administra la copa porque es última/ su claridad y es último el trigo de sus labios [...]

O pensemos en el tríptico que empieza en la página 45 («Tríptico bajo el estroboscopio»), donde el placer y la noche son elevados a la categoría de sagrados, donde el personaje poético, en el centro de la pista y guiado por las manos (los oídos) del *d.j.*, se siente turiferario, puro, fuente de luz en medio de la gente (es una discoteca, pero es también un templo donde se depone la tristeza a base de sacudidas).

Y es que hay en el libro un juego admirable con lo prohibido, con lo políticamente correcto. El yo que escribe se nos presenta como alguien libre de prejuicios morales, alguien que apura cada minuto del día y lo invierte a su gusto. Va disfrutando del caminar de las horas (las diurnas, en una playa grandiosa de Huelva, con pescadores y un paseo en bicicleta, por ejemplo; las nocturnas, al dictamen de los *dj´s* y los *go-go´s* que van marcando las pautas). Y tengo la sensación de que es capaz de disfrutar porque ha entendido el juego: es un hombre de todos los tiempos en su tiempo. No mira atrás ni piensa en lo que ha de venir, puesto que lo único que existe es el momento presente, como nos enseña «Happiness is happening» (pág. 30), inspirado en la letra de *Fill your heart*, que se refiere a cómo los amantes siempre ganan cualquier batalla, porque son corazón y no cabeza; porque lo indeseable reside en nuestras mentes, asegura, y sólo el amor es presen-

te y es el cuerpo: *Don't play the game of time. Things that happened in the past. Only happened in your Mind*:

> Vendrá la vida y tomará mis ojos,/ encenderá el tumulto infatigable/ de instantes que coronan el camino,/ desguarnecido y solo he de correr/ junto a ella, apartando cada noche que en vano intente rodear mi sangre./ [...] El curso/ de las horas se impone como ofrenda/ o tregua y tiembla entonces el estómago/ compacto por los dones otorgados,/ iluminado faro, algarabía/ que rondara la luz de los espacios/ recomponiendo inesperadamente/ la alegría.

Me gustaría hacer aquí un paréntesis para recordar unas palabras de Gimferrer acerca de *Piedra de Sol* de Octavio Paz: «sólo el cuerpo es el instante, fijado en el poema. Un cuerpo, fijado en el poema, nos revela el instante. Es la «hora» que se ha encarnado, el instante del que sólo adquirimos conciencia mediante la revelación amorosa, y que por lo mismo es transparente y nos permite ver verdaderamente el mundo». Porque podríamos trasladarlas al concepto del tiempo inmediato que nos presenta Portela, podrían describir su relación con el amor y la conversión del mismo en poema. Creo que algo de *Piedra de Sol* quedó en su primer libro y que no cabe duda de que otro tanto ha alentado este segundo.

Decía que esa libertad que se desprende de las páginas de *Dogos* se constituye en esplendor porque no tiene que ver con la edad, con la juventud objetiva del que escribe, sino que tiene que ver, tengo la sensación, con una edad del alma que es siempre la misma para los todos hombres libres. Esa suerte de epicureísmo es valentía; su oda al placer, al cuerpo, a la luz, a la vida, es valentía; es también riesgo y no una cuestión inherente a la edad (cuántas veces lo hemos comprobado leyendo). Y por eso no termina en *Estás seguro de que no...*, sino que insiste y crece por esa senda, profundizando y madurando.

Estos poemas son confidencias, nunca lecciones ni afirmaciones rotundas: son revelaciones del que vive y ama y «en la tarde prefiere contar lo indivisible», ése a quien le «bastan las adelfas y el romero, lo simple o lo nombrable». A veces llegan a ser invocaciones (ver pág. 50), oraciones incluso (pág. 57):

Señor,
haga fuerte mi voluntad, concédame
altos niveles de serotonina,
un íntimo fotón bajo los párpados que ciegue la tristeza.

Con qué agudeza invade de nuevo lo sagrado Antonio Portela. Ha compuesto una auténtica plegaria pagana para implorar luz y reivindicar su voluntad (y no la del Señor). Con humildad, pero con orgullo de *estar siendo* en medio de este mundo, ése del que nos hablaba Carlos Marzal en «Metal pesado», en la estrofa que dice: «No hay nada que no hayamos recibido/ ni nada que no demos en herencia./ Existe una razón para sentir orgullo/en mitad de esta fiebre que no acaba». El de Portela es un extraordinario ejemplo de postura vital:

[...] Porque saciado de navíos llego
a este cauce de aliento donde flotan,
ofidio antiguo por lagar oscuro,
los veintinueve dones que nunca he conocido.

Porque usted en su reino prescribe mirto y luz,
y expende la gloriosa salvación de la sal
(alba solapa nombra su laurel), [...]

Este poema podría ser paradigma de lo que es capaz de hacer Portela en *Dogos* desde la posición humilde del aprendiz del mundo, que va conociendo y experimentando. *Existen otros mundos, encuéntralos*, parece querernos decir; sólo que para ello no ha usado sólo un camino, sino que ha desplegado un laberinto de posibilidades

Cuanto queda de Prado Nogueira

Vicente Araguas

Extraño caso el de José Luis Prado Nogueira, poeta ferrolano (de 1919), quien habiendo tenido todo de la mano en los años cincuenta-sesenta, Premio Nacional de Poesía incluido (el de 1960, por *Miserere en la tumba de R.N.*), pasó (aún en vida) a un silencio alrededor suyo tan injusto como poco decoroso, para quedar condenado después de su muerte (acaecida en Madrid, en febrero de 1990) a recluirse en esa morada del olvido, lóbrega y –definitivamente– lamentable. ¿De quién es la culpa de que tal situación parezca perpetuarse para el autor de uno de los libros elegíacos más considerables de la historia de la poesía española cual es el ya citado? ¿Del propio autor, reticente en sus últimos años a dar a la prensa libros nuevos desde *La carta* (1966), Premio Leopoldo Panero, y encerrado en un escepticismo poético que podría deberse al oscuro «ninguneo» que ya alentaba sobre él? ¿De aquellos antiguos camaradas poéticos que, con escasas excepciones como las de Félix Grande, José Hierro o Joaquín Benito de Lucas, soslayaban a un autor posiblemente incómodo pues no solo no encajaba en las casillas habituales sino que sabía sacar de ellas a los intrusos e ignorantes? Sea como fuera José Luis Prado Nogueira fue perdiendo los trenes que ante su mirada irónica pasaban, sin otro gesto que el de desdén de quien se sabe en posesión de «una» verdad. Fueron pasando ante él, ya digo, y siguen haciéndolo ante esa «indiferencia feroz» de la que hablara Félix Grande en memorable artículo. Con todo, desde 1990 se ha publicado una antolo-

---

José Luis Prado Nogueira: *Poemas en clave de fantasma* (Poemas inéditos). Colección Soláster, Ferrol, 2011.

gía de la poesía de Prado Nogueira, *Corazón de luz y llanto* (Colección Esquío, Ferrol 2003) y se han reeditado dos de los títulos suyos más representativos en un solo volumen *Oratorio del Guadarrama. Miserere en la tumba de R.N.* (Universidad Popular «José Hierro», Madrid 2007), demostración de que José Luis Prado Nogueira sigue ahí, esperando la mano de nieve, más por la gelidez del ambiente hacia él que por la blancura, que lo rescate del olvido. Así las cosas acaba de salir un libro «nuevo» de José Luis Prado Nogueira, un volumen que se une a los citados anteriormente para confirmar la autenticidad de un poeta que además, como querían los clásicos, posee inteligencia e ingenio. El libro, *Poemas en clave de fantasma (Poemas inéditos)* (Colección Soláster, Ferrol, 2011), recoge aquellos versos de José Luis Prado que habiendo sido datados en los años cincuenta (con la salvedad del manojo escrito con posterioridad, básicamente poemas de circunstancia y de homenaje, y que finaliza con el soneto *Oración a Paco García Pavón,* de abril de 1989) fueron descolgándose de aquellos libros que el poeta ferrolano iría gestando entonces. Así *Testigo de excepción* (1953) u *Oratorio del Guadarrama* (1956), sus tarjetas de presentación poéticas. El volumen recientemente aparecido lleva un prólogo de Fernando Álvarez López, él mismo poeta y amigo de Prado en los años gijoneses de éste, entre 1958 y 1965, destinado en la Comandancia de Marina (José Luis era oficial de la Armada, cuerpo de Intendencia, lo que explicaría –nerudianamente– algunas cosas) al que siguen las «Reflexiones sobre mi poesía» dictadas por el propio Prado Nogueira en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. «Santa María», el 16 de noviembre de 1989, poco antes de su muerte. Esas «Reflexiones...» ya habían aparecido en un bien editado opúsculo de las Ediciones de la Universidad Autónoma (Madrid, 1990), en edición a cargo de Joaquín Benito de Lucas, que fue quien introdujo a Prado Nogueira en su conferencia última. De manera que este libro «póstumo» de José Luis Prado es valioso por diferentes motivos. Los ya señalados pero, como es natural y sobre todo, porque nos habla de un poeta en proceso de creación, un poeta en movimiento, que al tiempo que marca o diseña su territorio, deja a un lado aquellas muestras que no terminan de encajar en sus planes. Y es que Prado Nogueira, como

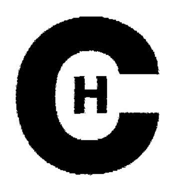
poeta inteligente, también diligente, al menos en los años ya señalados, fue preparando su estrategia poética con rigor y minuciuosidad. De manera que en la estructura matemática de sus libros, señaladamente visible en *Miserere en la tumba de R.N.*, donde –y el título no engaña– hay arquitectura musical, asunto nada extraño en el melómano que en José Luis se encontraba, podían quedar sumergidos algunos poemas. Que son los que este libro recoge ahora del pecio tan fértil del autor gallego. A quien recupera la Colección Soláster, hermana de aquella estupenda Colección Esquío, donde se publicaban los volúmenes galardonados en el premio homónimo, uno de los más prestigiosos de estos y aquellos pagos. Recuperado con pasión por la obra de un autor contracorriente. Que ya lo era entonces, cuando siendo oficial de la Armada publicaba poesía «social», digamos, con ecos muy claros de Miguel Hernández, véanse los poemas *Niño de Nagasaki* (de ¡1953!) o la *Epístola Quinta: Requiem*, en ese tratamiento tiernísimo de la infancia dolorida (ecos de *El niño yuntero*). Lo era en los años cincuenta, sí, lo sigue siendo ahora, cuando tan difícil parece (re)poner en su sitio a este poeta, dueño de un espíritu que combina aliento neorromántico con metafísica, aires barrocos con material humanísimo, aun incorporando todos los merecimientos para superar esas barreras de la indiferencia. Ojalá que este volumen de pasiones «póstumas» consiga que la embarcación José Luis Prado Nogueira vuelva a flotar en el mar tan complicado, y definitivamente concurrido, de la poesía española actual. El maderamen y los remos, las velas y el timón han sido dispuestos. Falta, si acaso, ese plus de voluntad que suele incorporar el conocimiento ©

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que ello conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa, 105, 28040, Madrid.



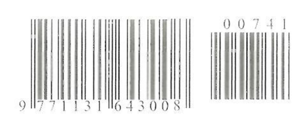
CH



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN



aecid



9 771131 643008
00741